

د: كاملي بلحاج

أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة

(قراءة في المكونات والأصول)





دراسة

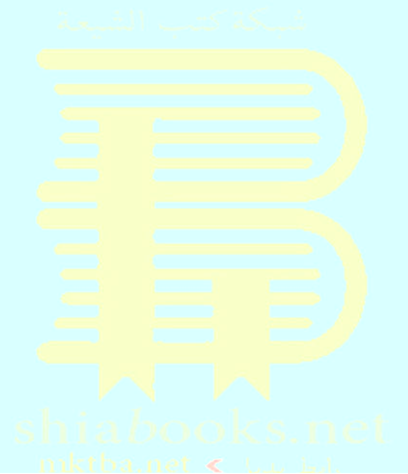
البريد الالكتروني : E-mail
unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت
http://www.awu-dam.org

تصميم الغلاف للفنان : عبد الله أبو راشد

الدكتور: كاملي بلحاج

أثر التراث الشعري



أثر التراث الشعبي
في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة

(قراءة في المكونات والأصول)

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى الوالدين الكريمين (أطال الله في عمرهما)

إلى زوجتي البارّة

إلى أبنائي: عماد الدين

جليلة

أنس

إلى كل من تربطني بهم علاقة قرابة وصداقة

تقديراً وعرفاناً

كاملي

***

المقدمة:

تحـــاول هـــذه الدّراســـة أن تستكشـــف الجوانب الفنية والدلالية في الشعر العربـــي المعاصـــر وبالخصوص تلك التي لها علاقة بظاهرة توظيف التراث الشـــعبي. إذ لا يكاد ديوان يخلو من الإشارات الفلكلورية والرموز الأسطورية، والأجـــواء الشعبية المعروفة لدى العامة والخاصة، أو تضمين هياكل أسطورية وأشـــكال شعبية قديمة أو حديثة للتعبير عن مضامين جديدة وتجارب معاصرة. ومن ثمّ باتت هذه الظاهرة في حاجة إلى بحث يعمق دلالتها، ويستكشف أصولها ومرجعياتها الفكرية والحضارية، ويحدد قيمتها الفنية.

تـــتوجّه هـــذه الدراســـة ــ في ضوء ذلك ــ إلى محاولة إزاحة اللثام عن أســـباب اهـــتمام الشـــعراء المعاصرين بالتراث الشعبي وطرائق توظيفه، وما اكتســـبه الـــنص الشعري من خلال استعانته بأشكال التعبير الشعبي. كما تتوجه فـــي الوقت ذاته إلى اقتراح بعض الأساليب الفنية في استخدام هذا التراث التي مـــن شأنها توضيح الرؤى والمعالم، وبالتالي تجنيب الكتابة الشعرية الوقوع في الحشـــد والتكرار وغيرهما من المزالق الفنية، كالغموض الناجم عن العجز في تمـــثّل هذا التراث، أو طغيان أحد الملمحين (التراثي أو المعاصر) على الآخر، أو الـــتأويل الخاطـــئ لبعض الشخصيات والأحداث، أو التقليد الناتج من التشابه المفرط في طرائق الاستخدام والتوظيف.

لـــم يكـــن لهذه الدراسة أن تنطلق من نتائج ومسلمات سبق التوصل إليها، وإنمـــا كـــان علـــيها أن تحول هذه النتائج والمسلمات إلى فرضيات وأن تشق طريقها بهاجسها وطموحها، مستضيئة بنور شموع أوقدتها.

دراسات رائدة، وبخاصة تلك التي قدّمها كل من:

أســـعد رزوق فـــي نهايـــة الخمسينيات حين تناول (الأسطورة في الشعر المعاصـــر) متخذاً من ت. س. إليوت نقطة انطلاقه في منهج البحث والدّراسة.

وقد انتهى إلى أن هناك علاقة وطيدة بين الأسطورة والشعر من حيث نشأتهما التاريخية، وأن استحضار الشعراء المعاصرين للأسطورة، هو تعبير عن أزمة الإنسان الحضارية في القرن العشرين. وقد كان إليوت، ــ في نظره ــ نموذجاً رائعاً في تجسيد هذه الأزمة حين أعلن صراحة، أن لا خلاص من الأرض الخراب إلا بالعودة إلى أحضان التراث الشعبي بطقوسه ومعتقداته.

وأنس داود في أطروحته بعنوان (الأسطورة في الشعر العربي الحديث) التي راح يتتبع فيها ظاهرة توظيف الأسطورة، والمؤثرات الأجنبية في استخدامها في الشعر الحديث والمعاصر: بدءاً من مدرسة الإحياء إلى مدرسة التجديد ممثلة في بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي وغيرهم من رواد حركة التجديد في الشعر المعاصر.

وما كتبه أيضاً علي عشري زايد حول (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) حيث عمد إلى رصد هذه الظاهرة رصداً فنياً من خلال تحديد ملامحها وتجلياتها، وربطها بمرجعيتها العربية والإسلامية، مظهراً ثراء هذه المرجعية، وقدرتها على العطاء الدائم والمتجدد إذا أحسن استخدامها.

وشوقي ضيف حول (الشعر وطوابعه الشعبية على مرّ العصور) من الجاهلي إلى العصر الحديث، محاولاً تصحيح الرأي الخاطئ الذي ذاع على ألسنة العديد من الناس، والذي مفاده أن شعراء العربية كانوا بمعزل عن شعوبهم، فهم يتغنون بأشعارهم للطبقات العليا دون سواها من عامة الناس.

ولعل أبرز شيء يمكن ملاحظته على هذه المكتبة، اقتصارها على الأسطورة دون غيرها من أشكال التعبير الشعبي الأخرى، واعتمادها على الطرح العام الذي بإمكانه إغفال الكثير من القضايا الجوهرية التي تميز قضية عن أخرى أو شاعراً عن آخر.

على الرغم من هذا كله، فقد كانت هذه المكتبة، خير معين لهذه الدراسة بما وفرته لها من أفكار وملاحظات أنارت العديد من الجوانب المظلمة، فمهدت الطريق وسهلت سبيل السير فيه. وقد كان ذلك من جهة أخرى دافعاً رئيساً لاختيار هذا الموضوع، إذ حركته القناعة المطلقة بأن ما أثير حول ظاهرة توظيف التراث الشعبي في القصيدة المعاصرة، وما كتب عنها، لم يعط الظاهرة حقها بعد من الدراسة والتحليل والاستنتاج، وأن جلّ ما كتب، كان منصباً حول الأسطورة في جوانبها الاجتماعية والفكرية دون غيرها من الأشكال التراثية الأخرى، من هنا جاءت هذه الدراسة محاولة سدّ هذا الفراغ، معالجة الظاهرة

بـرؤية يـراد بها أن تكون جديدة وشاملة، وذلك بالتركيز على الجوانب الفنية فيها. لأن الظاهرة، كما تبين لي، حضارية (تعبير عن أزمة الإنسان والحضارة المعاصرة) وفنية (البحث عن أشكال جديدة للتعبير عن هذه الأزمة).

أما عن الأسباب التي شجعتني للخوض في غمار الشعر المعاصر ومعالجة هـذا الجانب منه، إيماني القوي بأن هذه الناحية، إذا ما عولجت بطريقة علمية ومنهجـية، سـتفتح العديد من القضايا والآفاق المتعلقة بالنص المعاصر، سواء تلـك التي تتعلق به بوصفه بنية لغوية وشكلاً جديداً من الكتابة الشعرية، أو تلك التي تربطه بالقارئ والمتلقي عموماً. ومن ثمّ كان الهدف من هذه الدّراسة

أولاً : الوقـوف عـند النص الشعري المعاصر والكشف عن مكوناته الفنية ومرجعياته الفكرية.

ثانياً : تقريب هذا النص من القارئ بإزاحة بعض غموضه الناجم عن توظيف الأساطير والرموز ذات المناحي الفلكلورية.

وثالثاً : تقريب القارئ من النص بتزويده ببعض الآليات التي تمكّنه من الولوج إلى أعماق القصيدة واستكشاف أسرارها.

يؤمـن الدّارس إيماناً قوياً بصعوبة قراءة النص الشعري المعاصر وفهمه فهمـاً صـحيحاً فـي غـياب مثل هذه الدراسات والإلمام بالتراث الميثولوجي الإنسـاني عمومـاً، لأن هذا النص تأسس ـ في اعتقادنا ـ أصلاً عندما انفتح علـى هذا التراث فتأثر به وأثر فيه. وذلك بعض آفاق هذه الدراسة التي تطمح إلـى التأسيس لقراءة جديدة تستحضر السياق دون أن تغض الطرف عن نسقية النص حين يتحوّل الأسطوري إلى شعري.

وبعـد فحص المادة والإلمام بجل جوانبها تراءى لي أن أتناول الموضوع انطلاقاً من خطة كانت تبدو أنها ستقود إلى الغايات التي رسمت، وهي الكشف عـن بنـية هذه القصيدة ومرجعياتها الفكرية والجمالية، من خلال الوقوف عند المصادر والخلفيات التي كان يستقي منها الشعراء مادتهم، والأساليب التي كانوا يستعملونها.

وانطلاقـاً من طبيعة الموضوع نفسه والغايات التي حاولت تحقيقها، كان مـن الضـروري الاشـتغال علـى النصوص الشعرية، وآراء الشعراء حول الظاهـرة، دون الانسياق وراء الجوانب النظرية إلا في الحالات التي تقتضيها الضـرورة. ولعـل ذلك ما جعل الدراسة تغض الطرف عن كثير من القضايا

النظرية للآليات التي اختارتها أن تكون مصاحبة لها في قراءة المتون الشعرية علـــى الــرغم من قيمتها في مثل هذه الحالات. غير أن طبيعة الموضوع كانت تقتضـــي الابـــتعاد عن التنظير ومقاربة النصوص مباشرة. كما أن اصطحاب الـــنظريات مـــن شـــأنه أن يحد من حرية الدّارس في قراءة النصوص ويجعله ســـائراً وفقه. وتلك بعض معضلات النقد المعاصر الذي يغوص في التعاريف دون أن يمكـــنه ذاك مـــن الولوج إلى عالم النص الذي لا يرتضي دائماً قواعد عامة قد تصلح لنص ولا تصلح لآخر.

ومـــن هذا المنطلق الذي يجعل الجانب النظري في خدمة الجانب التطبيقي في الدراسة، والذي لا يحاول فهم الدلالات إلا في سياقاتها العامة، جاءت خطة البحث نتائج استقراء للنصوص. وعلى هذا القدر من الفهم والاستيعاب تم تقسيم هذه الدراسة في جزئها الأول إلى تمهيد وفصلين وخاتمة.

وتجنباً لاجترار ما أ صبح شائعاً اقتصر التمهيد على عرض أهمية التراث الشعبي في الكتابات المعاصرة مركزاً على الإرهاصات الأولى لتوظيف التراث الشعبي في حركات التجديد الشعري الأولى.

الفصل الأول أفردته للمكونات والأصول، فتطرقت فيه لعلاقة الفن والشعر بـــالطقوس الســـحرية والأســـطورية، ورأينا فيهما تلازماً قوياً منذ أن كان الفن والســـحر ممارســـة وشكلاً تعبيرياً واحداً ليس إلا. ومما لا شك فيه أن القصيدة الجاهلـــية تثبت في كثير من وجوهها ذاك القران الشرعي بين الشعر والطقوس الشـــعبية ســـواء مـــن حيـــث النشأة أو الوظيفة، أو الأجواء العامة التي كانت تصـــاحبهما. وعلـــى الرغم من الانفصال الظاهري الذي حدث بينهما بعد ذلك، فـــإن العلاقة بينهما ــ كما أوضحت هذه الدراسة ــ قوية ومتينة، ولا عجب أن تكون القصيدة المعاصرة حاملة لزخم التراث الشعبي تتوارى بالإيماء والإيحاء حيناً، وتقيم علاقات مباشرة معه حيناً آخر.

أما الفصل الثاني فخصصته للحديث عن الرّوافد التراثية التي أقام الشاعر المعاصر عليها علاقته مع التراث الشعبي، فلم يستثن في بحثه الدائم عن أشكال تعبيرية جديدة مصدراً ومرجعاً. فكل المشارب صالحة للارتواء ما دامت تعيده إلى اللغة البكر والخيال الواسع. وقد كان للغصن الذهبي لصاحبه جيمس فريزر فضـــل بـــالغ في تعريف الشعراء المعاصرين بتراث الإنسانية الشعبي، وتقديم أشكال تفكير الشعوب عبر مراحلها الطويلة، فلم يعد يخفى على الشاعر أساطير ومعتقدات أجناس بشرية كانت توصف بالبدائية، وأصبح من المتيسر استحضار

تلــك الإنجازات الحضارية للدلالة على القيم الإنسانية العليا التي لا تختلف وإن تناءت الأماكن واختلفت الأزمنة. ولم يعد بروميثيوس وتموز وسيزيف والسندباد غــرباء في المجتمعات الحديثة، بل إن بعضها أصبح دائم الحضور وأقرب عند الشاعر من إنسان هذا الزمان.

ثــمّ انتهيت في الخاتمة إلى بلورة بعض نتائج الدراسة. فإذا وفقت فمن الله وإن أخفقت فما قصّرت عن عمد.

والله ولي التوفيق....

بلحاج كاملي

***

مدخل:

كان المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر إيذاناً بظهور تيارات فكرية ومذاهب أدبية تعددت مشاربها وتنوعت مرجعياتها الفكرية؛ فتباينت تبعاً لذلك أشكالها التعبيرية وآلياتها الفنية وفق أسس شعرية رأى فيها أصحابها القدرة على حمل تجارب العصر الجديدة التي لا تقوى الأشكال التقليدية حملها بالضرورة، مما حذا ببعض الشعراء[1] إلى الإعلان صراحة عن ضرورة استحداث أشكال شعرية جديدة لا تتطابق مع الشكل الذي ارتضاه الشاعر الجاهلي.

فرضت تلك المستجدات على الشاعر أن يعيد النظر في منطلقاته الإبداعية ووسائله الفنية التي اعتاد عليها منذ قرون طويلة، ليتحول بذلك تعامله مع التراث من الإذعان والاستسلام إلى القلق والسؤال. فكان طبيعياً أن تتصف مرجعيته بنوع من الاضطراب واللاتجانس الفكري، وهذا ما حدث فعلاً خلال السنوات الأخيرة بحيث اختلف الشعراء في اختياراتهم وإبداعاتهم، فهناك من بالغ في الاستسلام لهذه التغيرات وتلقى إنتاج كل ما يصدره الغرب من تصورات وأفكار، معرضاً نفسه إلى مخاطر التغريب والمثاقفة السلبية، متخلياً عن هويته وخصوصيته الحضارية.

وهناك من حاول أن يبلور مشروعاً شعرياً حداثياً يزاوج فيه بين التراث ومتطلبات العصرنة، وبشكل خاص في مجال إبداع أشكال جديدة تسمح للقيم التراثية أن تعيش فيه بكل أبعادها الفكرية والإنسانية.

---

(1) أمثال يوسف الخال في قوله ((كما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته، علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا)): مجلة شعر العدد 3 ـ 1957 ص 114 (أخبار وقضايا).

1. مرحلة الصراع بين العامي والفصيح:

تبلورت في خضم هذه الأحداث اتجاهات متصارعة حول الشعر العربي الحديث بين أنصار الأدب الفصيح أو الاتجاه المحافظ وأنصار الدعوة إلى الأدب العامي أو الاتجاه المتمردي الداعي إلى (التجاوز والتخطي)، فاحتدم الصراع بين الفريقين وظهر في شكل معارك أدبية اتخذت من مصر ولبنان موطنين لها.

في تلك الظروف أيضاً عرف شعر العامية في هذين البلدين تطوراً كبيراً، فبصدور ديوان (كلمة سلام) للشاعر المصري صلاح جاهين، كانت العامية بما تسلحت به من تراث ابن عروس وبيرم التونسي قد قطعت شوطاً لا يستهان به، استطاعت من خلاله أن تلبي احتياجات السليقة الفنية عند الشعراء، بحيث اتخذت لنفسها أشكالاً ساذجة تدور حول العمود الخليلي تارة، ومقتحمة إياه تارة أخرى بأنغام جديدة وموضوعات شعبية عامة تدور حول الحياة العادية البسيطة، أو حول الحكايات والأساطير[1].

وقد تمكن فؤاد حداد ــ الأب الشرعي للحركة الشعرية العامية في مصر الحديثة ــ من تخليص شعر العامية من خصائص النشيد القومي والأغنية المذاعة، وينتهي به إلى ما يمكن تسميته بالمضمون الفني الذي يعالج التجربة الإنسانية في أبعد حدودها، فاكتسب هذا الشعر على يديه قيمته الفنية الخاصة[2]، والتي كانت بدورها من روافد التجربة الشعرية العربية المعاصرة.

كما استطاعت مجموعة من الشعراء الشعبيين في مختلف البلاد العربية نذكر منهم ميشال طراد في (دولار) وموريس عواد في (أغنار) وعبد الله غانم في (العندليب) أن تكون حلقة وصل بين الشعر العامي والشعر الفصيح عن طريق التحول الذي أحدثته على مستوى القصيدتين (الفصيحة والعامية) سواء من حيث المضامين أو من حيث الأبنية التعبيرية والقيم الإيقاعية والموسيقية. وقد استمرت كوكبة أخرى من الشعراء والأدباء تؤسس لهذا الاتجاه وتعمل على تزكيته وتطويره من أمثال المازني وإلياس أبو شبكة وأحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه ولطفي السيد وعبد العزيز فهمي وسلامة موسى

---

(1) ينظر غالي شكري: *شعرنا الحديث إلى أين ــ منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت ط2 ــ 1978 ص 56.*

(2) ينظر غالي شكري: *شعرنا الحديث إلى أين ــ ص 57 ــ 58؟*

وغيرهم ممن كانوا يصدرون أحياناً عن مفهوم جديد لمعنى اللغة والفكر.

إذا كـان الشكل القديم مقبولاً في زمن كان غرض القصيدة محصوراً في التعبير عن العواطف وإعادة صياغة الأشياء كما هي، فإن فكرة تشكيل القصيدة أصـبحت تتـبع مـن الإقـرار بأن هذه الأخيرة لم تعد مجموعة من الخواطر والأفكـار أو الصور، ولكنها بناء منظم ومندمج الأجزاء. ومن ثمّ كان الغرض مـن تغيير الشكل الشعري المتوارث هو جعل هذا البناء أكثر تنظيماً وتماسكاً، وخلـق نـوع من الانسجام والترابط العضوي بين التجربة الشعرية المعاصرة والأدوات الفنية المعبرة عنها. ذلك أن فلسفة الشعر الجديدة أصبحت قائمة على حقـيقة جوهـرية وهي أننا لا نشد المضمون على القالب أو في الإطار، وإنما نـترك المضـمون يحقق لنفسه وبنفسه الإطار المناسب[1]. وهو أيضاً ما يراه غالـي شـكري مـن أن فلسفة الشعر المعاصر الجمالية تنبع من صميم الخلق الشـعري وطبيعته الفنية، وما على الشاعر إلا أن يشكل القالب الموسيقي الذي تقتضيه الدفعة الشعورية في مجملها[2].

مـن هذا المنطلق الجديد لمفهوم الشعر وطبيعته بات من الضروري على الشـاعر المعاصـر ـ إذا أراد ألاّ يكـون مقلداً لسابقيه ـ أن يجدد في طرق تعبـيره وأدواتـه الفنية تماشياً مع هذا المفهوم وهذه الفلسفة الرامية إلى تغيير الـرؤى والأشكال والقوالب. ومن ثمّ كانت العودة إلى التراث الشعبي والثقافات القديمـة بمختلف أشكالها التعبيرية أمراً ضرورياً لتجاوز المرحلة. وكان التمرد والتحرر من القيود والأشكال القديمة هما أولى مداخل هذا العهد الجديد.

2. مرحلة التمرد على القيود:

كانـت الكلاسـيكية في بدء نشأتها حركة شعرية سليمة قامت على إحياء التراث القديم واحتذاء أشكاله ونماذجه، وقد نجحت في إنتاج آثار شعرية ونثرية عظـيمة، إلا أن خطـر تقوقعها ضمن القوالب الجاهزة والقواعد الصارمة كان يهـدد روادهـا بالسقوط في التقليد والاتباع، فكانت النتيجة أن تردى الشعر في هاويـة الشـكلية والاجـترار، وبـرزت الحاجة إلى ثورة فنية تقوض أركان الكلاسيكية وتفتح أفق إبداع جديد.

---

[1] يـنظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة بيروت ط3: 1981 ص 16.

[2] ينظر غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص 115.

وقــد ظهــرت هذه الثورة أول ما ظهرت بأشكال مختلفة في أوربا، وكان جون جاك روسو (1712ــ 1778) ــ الداعية الأكبر إليها، بفلسفته الرامية إلى أن الإنســان مخلــوق ذو غرائــز خيرة وميول بسيطة، لكن الحضارة أفسدته وحرمته من السعادة وبخاصة حياة المدينة. وقد اتبعته سلسلة من الآراء المماثلة التي كانت تقف على النقيض التام مع الكلاسيكية وتمجد الإنسان الفرد المتحرر مــن القــيود الأخلاقية والاجتماعية، المعتد بخصوصيته و تفرده واختلافه عن الآخرين.

وما أن حلَّ القرن التاسع عشر حتى تشكلت مجموعة من الظواهر الأدبية كردّ فعل مباشر على الكلاسكية تمثلت في:

1ــ الدعوة إلى التحرر من الأشكال القديمة والأساليب الجاهزة.

2ــ تقديــم الخيال على العقل، والهروب من الواقع، والالتجاء إلى الحلم، وطلب الانعتاق، والرحيل عبر الزمان بالارتداد إلى القرون الغابرة.

3ــ العودة إلى الأساطير والتمسك بالدين والمعتقدات الشعبية، والميل إلى الغوامض والخوارق، ورؤية الطبيعة ملاذاً ورفيقاً[1].

كان الهدف من وراء هذه الثورة الأدبية تجاوز الأشكال الجاهزة والعزوف عن اللغة المتحجرة، والدعوة إلى الاهتمام بالآداب الشعبية والحياة البدائية، وكل ما من شأنه إثارة الإحساس بالجمال الطبيعي والعفوية والبساطة. لقد ((صاغت الرومنطيقــية... مفهــوم الفلكلــور والفن الشعبي الذي يشكل عنصراً من أهم عناصــرها.. ففي بحثها عن الوحدة الضائعة وعن تأليف الشخصية والجماعة، وفي احتجاجيا ضد الاستلاب الرأسمالي، اكتشفت الرومنطيقية الأغاني الشعبية، والفــن الشعبي، والفولكلور، ونادت بها بلا مواربة، إنجيلاً (للشعب) باعتبارها وحدة متجانسة ومتطورة عضوياً))[2].

هكــذا قدمــت الرومانســية الفن الشعبي بوصفه مقابلاً لجميع أشكال الفن الأخرى، وبوصفه أيضاً ظاهرة تستحق الاهتمام والتشجيع، بل أصبحت وظيفة الأســطورة ومفيومهــا مــثل مفهــوم الشــعر، لا تتنافس والحقيقة العلمية أو

---

(1) ينظر نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ــ مطابع ألف باء دمشق 1980 ص 157.

(2) إرنست فيشر: ضرورة الفن ــ ترجمة ميشال سليمان ــ دار الحقيقة بيروت ــ د. ت ص 75ــ 76.

التاريخية، بل إحدى روافدها الأساسية[1].

وقد استطاعت الفنون الشعبية بعامة والأسطورة بصفة خاصة أن تأخذ مكانتها الهامة من خلال النقد الأسطوري الذي أرسى دعائمه نورثروب فراي، كما كان لنظرية إرنست كاسيرر (1874ـ 1954) في الترميز التي عرضها في كتابه (فلسفة الصور الرمزية) أثر كبير في تعزيز موقع الأسطورة في الأدب والنقد. فقد رأى نورثروب فراي ((أن استلهام الأسطورة وتحويلها إلى إطار فكري يضم الأدب، يحول النقد الأدبي إلى دراسة منهجية، فيكتشف الناقد الدلالة الكبرى التي يحملها تكرار صيغ معينة في آداب الشعوب المختلفة عبر الزمن، وهي أن هذه الصيغ رموز تهجع في اللاوعي الإنساني تعبر عن ذاتها في الحلم على مستوى الفرد، والأسطورة على مستوى الجماعة، وتسمى النماذج الأصلية))[2]. ومن ثم فإن اكتشاف هذه النماذج سيساعد الناقد الأدبي على أن ينظر إلى الأدب في امتداده المكاني والزماني بوصفه كياناً حياً يمكن أن يدرس دراسة دقيقة.

إن أهمية تشريح النقد عند فراي لا تنحصر في دعوته إلى تحويل النقد الأدبي إلى دراسة منهجية وعلمية فحسب، ولكن في استلهام النماذج الأصلية من حيث هي أسس وقواعد يرتكز عليها النقد الأدبي في تحليل النصوص وإرجاعها إلى أصولها الأسطورية، ذلك أن الأدب من وجهة نظره هو أسطورة قد أزيحت من مكانها، وأفضل طريقة لفهمه هو العودة به إلى نصه الأسطوري الصحيح[3]، وهنا يتخطى الأدب الحدود المحلية والآنية ويغدو تعبيراً رمزياً عن حقائق إنسانية شاملة.

ولئن كانت الرومانسية قد حررت الشعر من قيود الكلاسيكية وضوابطها الصارمة وأكسبته قدرة على خلق أشكال فنية جديدة مستقاة من الثقافات الشعبية، فإن الفضل يعود إلى العلماء الذين أسسوا لعلم النفس والأناسة والفلكلور وغيرها من العلوم المهتمة بالثقافات القديمة كالأنثروبولوجية، التي

---

[1] ينظر: رينيه ويليك: نظرية الأدب ـ ترجمة محي الدين صبحي ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2 ـ 1981 ص 246.

[2] *Northrope Frye; Anatomy of Criticism (Princeton 1957 p 17* نقلاً عن ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1 ـ 1978 ص 8.

[3] ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ص 16.

فتحــت المجال واسعاً أمام الشعراء والمبدعين على هذه الناحية الغنية بالأشكال والمعارف والخبرات.

3. الإرهاصات الأولى لتوظيف التراث الشعبي:

قــبل الحديــث عــن عوامــل توظيف التراث الشعبي في الشعر العربي الحديــث، نــرى أنـــه لا بـــد من الإشارة إلى حقيقة جوهرية، وهي أن الشعر المعاصـــر لـــم يشكل السابقة الشعرية الأولى في توظيفه لهذا التراث، فقد كان هـــناك رعــيل أول سبقه في هذا الميدان، مهد الطريق وذلل الصعوبات، فشكّل بحضـــوره أثراً في تجربة الشعراء اللاحقين. وكانت أسبقية الشعر المعاصر في كيفـــية تـــناول هـــذا الـــتراث وآليات توظيفه واختيار رموزه التي تضفي على التجربة الشعرية بعدها الفني والإنساني.

ومـــن ثـــمّ لا مفرّ من الوقوف عند إرهاصات هذا التوظيف وبخاصة عند أولـــئك الذين كان الشاعر المعاصر يقرأ لهم ويتأثر بهم أمثال شوقي، المازني، العقـــاد، إلياس أبو شبكة، أحمد زكي أبو شادي، علي محمود طه، جبران خليل جبران، وآخرين.

علـــى أن اختـــيار هؤلاء للحديث عنهم لم يكن اعتباطاً وإنما لتأثيرهم في حركة الشعر المعاصر وتأثرهم بألوان من التراث الشعبي بالإضافة إلى وضوح الـــرؤيا الأســـطورية في أشعارهم، وانتسابهم إلى حركات شعرية كانت تنادي بالتغيير والتجديد والانفتاح على الثقافات والفنون الشعبية المختلفة. وحتى لا نقع فـــي تكـــرار بعـــض ما ذكرناه سلفاً، سنشير إلى أبرز عوامل توظيف التراث الشـــعبي في الشعر المعاصر، محاولين تقييم تلك التجارب أو الإرهاصات من خلال منظار موضوعي فني، آخذين بعين الاعتبار كل محاولة على انفراد.

أ- **تأثـــير حـــركة الـــنقل والترجمة:** كانت حركتا النقل والترجمة عند العرب منذ القديم بوابة الانفتاح وعلى الفكر الإنساني وتصوراته، من خلالها تمّ الـــتعرّف على حضارات الشعوب وعاداتها وآدابها وطرائق تفكيرها. وقد ازداد الاهـــتمام بهمـــا في بداية النهضة الحديثة لما رآه العرب من تقدم وازدهار عند الغـــرب فـــي شتى العلوم والفنون، فانعكف بعض الكتّاب والشعراء ممن ذكرنا سابقاً ــ في ظل حركة الاتصال والبعثات العلمية التي عرفتها مصر ولبنان ــ على الترجمة ينهلون من معين الآداب الغربية وفنونها.

وســـرعان ما تجلت آثار هذه الحركة في أدب جيل ما بعد الحرب العالمية

الأولى. فقد ((انتقل هذا الجيل بالترجمة نقلة دانت حد الكمال بما أوتي من قدرة لغويـة وأدبـية))[1] كبيرة، ويأتي على رأسهم طه حسين بدعوته إلى ضرورة انفـتاح الثقافة العربية الحديثة على الثقافة اليونانية العريقة التي تعدّ من الأسس الهامة للثقافة المعاصرة في العالم كله. ففي كتابيه (من الأدب التمثيلي اليوناني) عـن مآسي سوفوكليس و(أوديب وثيسيوس من أبطال الأساطير اليونانية) الذي تـرجمه عن أندره جيد، دعوة صريحة للرجوع إلى الأدب اليوناني القديم ممثلاً فـي روائع المسرح التراجيدي المليء بالأساطير والأجواء الساحرة. يقول طه حسـين فـي هذا الصدد ((ولست أدري أمخطئ أنا أم مصيب، ولكني أعتقد أن هاتين القصتين: قصة سوفوكل وقصة أندره جيد هما وحدهما اللتان تشهدان بأن محـنة أوديـب خليقة حقاً بأن تكون موضوعاً للتفكير الذي يغذو العقل، والفن الـذي يغـذو القلـب، وبأن تكون من أجل ذلك صالحة لتفكير الفلاسفة وابتكار الأدباء على مر العصور واختلاف الأجيال))[2].

ويمكنـنا أن ندرج ضمن هذا العامل أيضاً ما قام به البستاني في أوائل هذا القـرن (1904) بترجمته لإلياذة هوميروس في صورة شعرية رائعة وذلك بعد أن تجشـم الكثير من العناء في سبيل نقلها عن اليونانية، وتطويع الشعر العربي للمواقـف والأحـداث. وقـد قدم لها ببحث أسباب انحراف العرب عن ترجمة الشـعر اليونانـي وتذوقه جاعلاً خرافات الآلهة وأساطيرها أحد هذه الأسباب. فكـان لهذه الترجمة أثر عظيم في نفوس الشعراء والأدباء بحيث تلقوها بحفاوة كبـيرة ونوهوا بفضل مترجميا، بل أن جمال الدين الأفغاني تمنى لو أن الأدباء الذين جمعهم المأمون بادروا إلى نقل الإلياذة، حتى وإن أدى ذلك بهم إلى إهمال نقـل الفلسـفة اليونانية برمتها[3]، لأن الفائدة التي كان سيجنيها منها أكبر بكثير من الفائدة التي جناها من الفلسفة المنقولة عن اليونانية.

ولا بـد أن نـنوّه فـي هذا السياق أيضاً بالجهد الذي قام به دريني خشبة بـترجماته العديدة حين أراد أن يقدم الأدب اليوناني إلى القراءة في أحسن ثوب وأجمـل صورة. فترجم الإلياذة ثم الأوديسة، وكتب عن أساطير الحب والجمال عـند الإغريق: ((كان يحزنني ألا يعرفها قراءة العربية، على طول ما سمعوا

---

(1) شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر ــ دار المعارف مصر ــ ط3/ ص 27.
(2) أنـدره جـيد: أوديب وثيسيوس ــ ترجمة طه حسين ــ دار العلم للملايين بيروت ط4 ــ 1980 ص 32.
(3) يظر: هوميروس: الإلياذة ــ تعريب سليمان البستاني ــ مطبعة الهلال مصر 1904 ص 25.

بهـــا، وعلـــى كثرة ما داعبت خيالهم وغازلت أحلامهم فأنا أقدمها إليهم اليوم، بالطـــريقة التـــي آثرت أن أروي بها هذه الأساطير))[1]. وهذا يعني أن دريني خشـــبة قـــد تصرّف في الأصل واتبع طريقة جورج تشابمان وهي إعادة كتابة ملحمـــة هومـــيروس بالأسلوب والبناء اللذين يعتقد أنهما أصلح لعصره وأكثر ملاءمـــة للغته[2]. غير أن هذه الطريقة ــ في رأينا ــ جعلت الملحمتين بعيدتين بعض الشيء عن أصلهما الفني الذي أراده لهما هوميروس.

لقـــد كانـــت هذه الترجمات وغيرها مما سوف نذكره لاحقاً، إحدى روافد الشـــعر العربي المعاصر وعاملاً من عوامل انفتاحه على الثقافات العالمية وفي مقدمتها الثقافة اليونانية بتراثها وأساطيرها المتنوعة. ومن هذه الترجمات نذكر جهود أحمد شوقي والمازني والعقاد:

ــ **أحمد شوقي**: كانت الترجمة والمحاكاة عاملين فاعلين في اهتمام شوقي بالتراث الشعبي وتوظيفه، فقد أعجب بخرافات لافونتين وأسلوبه وهذا ما جعله يقول: ((جربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير، فكنت إذا فرغـــت مـــن وضـــع أسطورتين أو ثلاث اجتمع بأحداث المصريين، وأقرأ عليهم شيئاً منها فيفهمونه لأول وهلة، ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره، وأنا أستبشـــر لذلـــك، وأتمـــنى لـــو وفقني الله لأجعل لأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتمدنة، منظومات قريبة المتناول، يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم))[3].

ويناشـــد شـــوقي أدباء عصره أن يسهموا في هذه المهمة، ويخص بالذكر منهم الشاعر خليل مطران فيقول: ((وهنا لا يسعني إلا الثناء على صديقي خليل مطران، صاحب المنن على الأدب والمؤلف بين أسلوب الإفرنج في نظم الشعر وبين منهج العرب. والمأمول أن نتعاون على إيجاد شعر للأطفال، وأن يساعدنا سائر الأدباء والشعراء على إدراك هذه الأمنية))[4].

يتضـــح مـــن هـــذا الكلام أن الهدف الرئيس وراء اهتمام شوقي بالتراث الشـــعبي، وبالخصـــوص قصـــص الحيوان منه، إنما هو الرغبة في إيجاد أدب

---

(1) دريني خشبة: *أساطير الحب والجمال عند الإغريق ــ دار الهلال العدد 171 سنة 1965 ص 12.*
(2) هوميروس: *الإلياذة ــ ترجمة دريني خشبة ــ دار العودة بيروت ص 6.*
(3) نفوسي زكريا سعيد: *خرافات لافونتين في الأدب العربي ــ مؤسسة الثقافة الجامعية مصر ــ 1976 ص 76.*
(4) *المرجع السابق ص 76.*

للأطفال، وتتأكد هذه الرغبة إذا علمنا بأن تاريخ حياة هذا الشاعر وجزءاً كبيراً من شعره يؤكدان حبه للأطفال بعامة وأبنائه بخاصة، وحرصه على تثقيفهم لا فيما يقدمه من خرافات وأساطير فحسب، وإنما في قصائد ومقطوعات من شعره[1].

يبدو أن هذه الرغبة كانت صادقة إلى حد بعيد، بل لعلها أكثر صدقاً مما كتبه لافونتين نفسه، إذ يرى بعض الدارسين أن لافونتين في حياته الخاصة كان بعيداً عن حبه للأطفال والعناية بهم[2].

إن اهتمام شوقي بهذا النوع من التراث يذكرنا بما قام به الأخوان جريم حينما أرادا أن يقدما كتاباً حقيقياً للبيت الألماني وأطفاله، بإصدار أول جزء منه تحت عنوان ((حكايات الأطفال والبيوت))[3] سنة (1812). غير أن شوقي يختلف عنهما في كونه لم يهتم بلغة التراث الشعبي أي العامية لظروف معينة وأسباب دينية واجتماعية، واكتفى بتوظيف التراث بوصفه قيماً حضارية وتاريخية ينبغي أن تعيش، وقد ازداد اهتمامه به بعد أن جرب بنفسه تأثيره على النفوس كما أشرنا سابقاً.

اهتم شوقي إلى جانب هذا، بتاريخ مصر الشعبي فنظم فرعونياته المشهورة في أبي الهول والنيل وتوت عنخ آمون، كما أنه ربط شعره بينابيع التراث العربي ورموزه، فاستقى منه مسرحيات وقصائد عديدة مثل (مجنون ليلى) التي تحدث في الفصل الرابع منها عن رواسب المعتقدات الجاهلية حول الجن وصلتها بالإنس، وقيامها بالإلهام للشعراء، وما يشيع عنها في التراث الشعبي من بنائها للمعابد والمدن الكبيرة، كبنائها لهيكل سليمان، ومدينة تدمر...

إن الدارس لشعر شوقي يلاحظ بيسر أنه قد استفاد كثيراً من التراث الشعبي العربي والعالمي، كما استفاد من لافونتين وابن المقفع فجاء توظيفه لهذا التراث ((على طريقة من الاستطراد وعدم الدقة الفنية في استخدام الحيوانات كأقنعة للأفكار وكرموز للحياة الإنسانية.. حيث ينسى الحاكي أنه يتقمص شخصية حيوان، فيتحدث عن الإنسان مباشرة، وبذلك يخرج عن حدوده

---

(1) ينظر: أحمد شوقي: ديوان الشوقيات ـــ دار العودة بيروت، المجلد 2 ـــ الجزء الرابع (قصيدة أمينة ـــ طفلة لاهية ـــ لعبة ـــ ديوان الأطفال).

(2) ينظر: نفوسي زكريا سعيد: خرافات لافونتين في الأدب العربي ص 76.

(3) ينظر: فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية ـــ ترجمة نبيلة إبراهيم دار القلم بيروت، ط1/ 1973 ص26.

الحيوانـــية المفروضـــة فنـــياً، إلى الحدود الإنسانية التي كان من المفروض أن يومئ إليها دون أن يصرح))[1].

وإذا كان أنس داود لا يرى فضلاً لأحمد شوقي كونه اكتفى بصياغة بعض الحكايـــات وترتيـــبها في مقطوعات شعرية غنائية بالإضافة إلى انعدام الرؤية المعاصـــرة التـــي تعمد إلى تفجير التراث واستغلال طاقاته الحية، لإنارة بعض جوانـــب حياتنا، فإننا نعتقد أن ما فعله شوقي كان يمثل مرحلة أولى لا بد منها وخطوة حاسمة في مجال تطويع الشعر العربي للموضوعات الشعبية والأحداث الدرامـــية والمسرحية، ومن ثمّ فإن لـــه فضل المبتدئ الذي مهد الطريق وأنار السبيل وألفت الانتباه إلى هذا التراث.

ـ **المازنـــي والعقـــاد:** قـــام كل من المازني والعقاد إلى جانب طه حسين وشـــوقي بـــترجمة بعض القصائد الشعرية بشيء من التصرف والتعديل الذي تقتضـــيه الظـــروف والأحـــوال الاجتماعية. فقد ترجم المازني قصيدة (الراعي المعبود)[2] إلا أنه لم يهتم بأصلها الميثولوجي الذي يبدو أنه لم يكن يعرف عنه شيئاً، فهو لا يشير مثلاً إلى أن هذا الراعي هو أورفيوس[3] وأن قصته الشجية ترمـــز إلى المحبة والجمال وسحر الصوت، لأنه لم يذكر شيئاً من ذلك واكتفى بالإشـــارة إلـــى قـــوة عزف هذا الراعي وحسن غنائه. ولعل أهم شيء يمكن اســـتنتاجه بعـــد قـــراءة هـــذه القصيدة هو إعجاب الشاعر بها وعدم إفادته من عناصـــر هـــذه الأســـطورة وأبعادها الإيحائية والدلالية. وكما أسلفنا القول فإن عملـــية الـــنقل والـــترجمة كانتا عاملين أساسيين في إقحام التراث الشعبي في النصوص الشعرية العربية الحديثة.

ومـــن القصائد التي تؤكد هذا الاتجاه أيضاً قصيدة العقاد (فينوس على جثة

---

[1] أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث ـ مكتبة عين شمس ـ مصر ـ ص 166.

[2] إبراهيم المازني: الديوان ـ مطبعة محمد محمد مطر ـ القاهرة 1917 ص 161.

[3] تروي عنه الأسطورة أنه كان صاحب ألحان موسيقية سحرية تحرك الحيوان والنبات والحجر، لما ماتت زوجـــته يوريدايسي متأثرة بعضة أفعى، ذهب إلى عالم الأموات حيث بلوتو وبرسفوني معتمداً على ألحانه وأنغام موسيقاه في مناشدتهما إرجاع زوجته، فسمح لـــه بإعادتها إلى عالم الأحياء شريطة ألا يلتفت إليها أو يحادثها حتى يجتازا بوابة عالم الأموات، غير أن حبه ولهفته لرؤيتها جعلته يفشل، وتعود يوريدايســـي إلى عـــالم الأمـــوات دون أن يستطيع إخراجها مرة ثانية. وتذكر الأسطورة أن امرأة "تراشية" أغضبها نواحه على زوجته فقتلته. يترز: ك. ك راثفين: الأسطورة ـ ترجمة جعفر صادق الخليـــلي ـ منشورات عويدات ـ بيروت ـ ط1 ـ 1981 ص 138، وكذلك دريني خشبة: أساطير الحب والجمال عند الإغريق، دار الهلال مصر العدد 171 ص 74.

أدونيس)[1] التي ترجمها عن شكسبير. غير أن العقاد أحس بأهمية تعريف هذه الأسطورة للمتلقي، فأشار في الهامش إلى قصة حب فينوس لأدونيس، وكيف أنه كان ولوعاً بالصيد لدرجة أنه أبى نصيحة عشيقته بالإقلال منه، وبقي على حاله حتى قتله خنزير بري، فوقفت على جثته تبكي وتذرف دموع الحزن والأسى[2].

يبدو أن العقاد بفعل ثقافته الواسعة واطلاعه على الآداب الغربية، كان على وعي بما يقدمه التراث الشعبي للشعر من أجواء خيالية رحبة ورموز متجددة، فما لبث أن استخدمه في شعره، فكانت النتيجة أن تراوح استخدامه له بين الإشارة العابرة، والتشبيه، ونظم القصة الشعبية[3].

لم يكن العقاد منفرداً في طريقة هذا الاستخدام، بل كان ظاهرة عامة عند معظم شعراء العصر الحديث الذين لم يتمكنوا من توظيف التراث توظيفاً فنياً يسمح لهم بطرح البديل في عالم التجربة الشعرية الحديثة. ولا نعتقد أن السبب في ذلك يعود إلى أن هؤلاء الشعراء لم يكونوا من أصحاب الخيال المجنح أو الخلاق والعاطفة العميقة المتغلغلة في مظاهر الوجود كما يرى ذلك أنس داود[4]، بقدر ما يعود إلى أسباب فنية، وتقاليد شعرية راسخة، كانت تحول بينهم وبين التجديد الكامل والتغيير الشامل.

إن ما قام به الرعيل الأول من شعراء حركة التجديد يعد خطوة هامة في تاريخ الشعر العربي الحديث بالنظر إلى تلك الصراعات الفكرية والحضارية التي شهدها العصر، والتي ما كان لأحد أن يتمرد عليها أو يخرج عن دائرتها، بحيث كان النظر إلى ((كل محاولة لإدخال فن من الفنون الشعبية في مجال الاحتراف محاولة مشبوهة ومتحمسة، لا تستند على أساس من الدراسة الصحيحة والثقافة الجادة والنظر الموضوعية))[5].

ب- **التأثير الرومانسي والرمزي**: كان من أهداف الرومانسية، كما سبقت

---

[1] محمود عباس العقاد: الديوان ـــ مطبعة وحدة الطباعة والإنتاج ـــ مصر 1967 ص 25.

[2] ينظر. محمود عباس العقاد: الديوان ص 25.

[3] هناك أساطير أخرى كثيرة استخدمها العقاد في شعره كتلك التي أشار إليها أنس داود في كتابه: الأسطورة في الشعر العربي الحديث دار الجيل القاهرة 1975 ص 234. وعبد الرضا علي في كتابه: الأسطورة في شعر السياب دار الرائد العربي بيروت ط2، 1984 وما بعدها.

[4] ينظر: أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث ص 237.

[5] فاروق خورشيد: الموروث الشعبي ـــ دار الشروق القاهرة ـــ ط1 ـــ 1992 ص 6ـــ 7.

الإشـــارة، تحرير الأدب من القيود وكسر الحواجز التي وقفت دون تطوره وفي مقدمتها تلك الأشكال والقوالب الفنية الجاهزة التي ورثها الشعراء عن أسلافهم، والتي أصبحت لا تعبر عن مضامين التجربة الشعرية الحديثة بحرارة وصدق.

أمـــا الحاجـــز الثاني فيتمثل في اللغة إذ يرى أقطاب المذهب الرمزي أن اللغـــة العاديـــة عاجزة عن احتواء التجربة الشعرية، وإخراج ما في اللاشعور، وتولـــيد الأفكـــار فـــي ذهـــن المتلقي. لكن الرمز يمنحها القدرة على نقل هذه التجربة، واجتياز عالم النفس الخفية، لأن الرمز يتضمن قدرة فنية عالية تساعد علـــى التكثيف والإيحاء والتخيل. وبما أن موطن الرمز الأصلي، هو الأسطورة والشـــعر بوصفهما أرقى صور التعبير الرمزي المنحدرة عن التفكير السحري والمجازي، فإن العودة إليه أصبحت أمراً ضرورياً لتجاوز مرحلة التقليد.

حاول بعض الشعراء العرب من هاتين المدرستين (الرومانسية والرمزية) أن يـــتخذوا مـــن الأساطير مادة للتلميح والإيحاء، وإغناء العمل الأدبي بطاقات رمـــزية جديدة، كاستخدام جبران خليل جبران لأسطورة أدونيس وعشتروت في لقـــاء دمعـــة وابتسامة (1914)، واستخدام زكي أبو شادي لأسطورة أورفيوس ويوردبـــس، وعلي محمود طه في (أرواح وأشباح) التي عمد فيها إلى استخدام بعـــض الأســـاطير الإغريقـــية كأســـطورة (هرمـــيس) و(تايـــيس) و(سافو) و(أورفيوس)، وسعيد عقل في مسرحيتيه الشعريتين (بنت يفتاح 1935) مستمداً موضـــوعها مـــن التوراة، و(قدموس 1944) التي تروي قصة حب بين زوس وأوروب ابنة ملك صور.

ومـــن هؤلاء أيضاً نجد إلياس أبو شبكة (1904ـــ 1947) الذي حاول من خلال لمحاته الأسطورية المستوحاة من الكتاب المقدس (العهد القديم) بث بعض آرائـــه وأفكـــاره كتلك التي تحدث فيها عن شرور جمال المرأة وما يجره من ويـــلات للرجال من خلال قصيدته (شمشون) مستخدماً أسطورة دليلة[1] للتعبير عن فجور المرأة وخداعها للرجل من خلال إثارة شهوته. وقد حاول إلياس أبو شـــبكة بطـــريقة ذكـــية أن يجمع في هذه القصيدة بين أسطورتين متقاربتين في الدلالة، فربط بين خيانة دليلة لشمشون وخيانة ديانيرة لهرقل، فقال:

---

[1] ينظر: جيمس فرايزر: الفولكلور في العهد القديم (التوراة) ترجمة نبيلة إبراهيم ـــ دار المعارف ـــ مصر ـــ ط2 ـــ 2/ 551. دليلة كما تذكر الأسطورة قد خانت عشيقها بأن أفشت سرّ قوته لأعدائه، فكانت سبباً في هلاكه.

ملقيه بحسنك المأجور

وادفعيه للانتقام الكبير

إن في الحسن، يا دليلة، أفعى

كم سمعنا فحيحها في سرير

أسكرت خدعة الجمال هرقلا

قبل شمشون بالهوى الشرير

والبصير البصير يخدع بالحسن

وينقاد كالضرير الضرير[1]

يرى أنس داود أن إلياس أبا شبكة قد حرص على صياغة الأسطورة كما وردت في الأصل دون تحليلها أو اكتشاف أسرار الحياة الإنسانية الخالدة من خلالها، أو إضافة عناصر فنية أخرى إليها، مما جعلها خطابية الطابع كالأحكام المجردة[2] التي لا يستخلص منها القارئ أي بعد من أبعادها الإنسانية.

إلا أن أبا شبكة لم يكن ــ في نظرنا ــ بصدد تحليل أسطورة شمشون ودليلة بقدر ما كان يهدف إلى نقل موقف معين وتجربة معينة. فالأسطورة ليست غاية وإنما وسيلة فنية لجأ إليها الشاعر ليؤكد موقفاً معيناً، علماً أن هذه الوسيلة ــ كما يرى ذلك خليل حاوي ــ كانت تفتقر في بعض أجزائها للتوهج الشعري، كما كانت عادة تنتهي إلى عبرة أخلاقية خارجة عن طبيعة الشعر[3]. لكن على الرغم من كل هذا فقد استطاع هذا الشاعر أن يتقدم خطوة إلى الأمام في استخدامه للتراث الشعبي مقارنة مع شعراء عصره، لأنه حاول أن يوحد بين الأسطورة والتجربة في لحمة شعرية واحدة، وإن كان ينقصه التوهج الشعري في بعض الأحيان كما أشار إلى ذلك خليل حاوي.

ـ أحمد زكي أبو شادي (1892 ـ 1955):

كان أبو شادي، بفعل تأثره بالأدب الإنجليزي بالخصوص، شديد الاهتمام بالتراث الميثولوجي بوصفه أحد الكنوز الإنسانية التي يفتقر إليها شعرنا أشد

---

(1) *إلياس أبو شبكة: أفاعي الفردوس ــ منشورات دار المكشوف ــ بيروت ط 2/ 1948 ص 21.*

(2) *ينظر: أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث ص 384ــ 385.*

(3) *ينظر: يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ــ دار الآداب ــ ط1/ 1994 ص 16.*

الافتقار، ويستغرب أمر الذين يرفضون استخدامه: ((ويبلغ الشطط ببعض النقاد أن يستنكر تطعيم أدبنا العربي بالميثولوجيا الإغريقية الرائعة التي نفتقر إليها أشد الافتقار بينما الإنجليز وقد استوفوا نقل الروائع الأجنبية الأوروبية القديمة يرقصون لترجمة الخيام والمعري والبهاء زهير وابن الفارض وغيرهم من شعراء الشرق إلى لغتهم))[1].

لقد اتجه هذا الشاعر نحو الأساطير اليونانية والفرعونية، يغترف منها ليضفي على شعره طابعاً إنسانياً عاماً، فكتب قصائده (أورفيوس ويورديس)[2] (هرقل وديانيرة)[3]، (دانيال في جب الأسود)[4]، (الرابات الراقصات)[5]، (أوزيريس والتابوت)[6]، (إيزيس والطفل)[7] وغيرها من القصائد الأخرى التي حفلت بها دواوينه وأعداداً من مجلة أبولو التي كان يشرف عليها.

يتضح من هذه القصائد أن منهج أبي شادي في توظيف التراث وبالخصوص الأسطورة منه يقوم على نقلها وتقديمها في شكل قصة شعرية، ولذا ألفناه يهتمّ كثيراً بالأسماء والتفاصيل، وكأنه يريد للأسطورة أن تستوفي كل شخوصها وأجوائها، فهو لا يكتفي مثلاً بذكر (أورفيوس ويورديس) وإنما يعرض علينا أسماء أخرى مثل (برسفون) ملكة العالم السفلي و(بلوتو) زوجها و(سربروس) كلب الجحيم وحارس مملكة الموتى، و(أبولو) إله الشعر والفنون، وهكذا.

لقد كان هدف أبو شادي من وراء توظيفه لهذا الركام من التراث الشعبي الفلكلوري، جعل القصيدة العربية تنحو منحى القصيدة الغربية في اتساع دائرتها وشمول موضوعاتها ((غير أن أسلوبه لم يستطع أن يخرج بالقصيدة إلى مصاف التجربة الإنسانية العالمية، لخلو تجربته من دلالاتها الاجتماعية التي كان يمكن أن يفجرها الموقف البدائي، لو أنه فطن إليه، ثم إن اهتمامه بالمحافظة على شكل الأساطير وتفصيلاتها أحال قصائده إلى قصص أسطورية

---

[1] أحمد زكي أبو شادي: الينبوع ـــ مطبعة التعاون ـــ القاهرة 1934 ص: ي.
[2] أحمد زكي أبو شادي: الينبوع ص 22.
[3] أحمد زكي أبو شادي: الينبوع ص 37.
[4] أحمد زكي أبو شادي: الينبوع ص 51.
[5] أحمد زكي أبو شادي: فوق العباب ـــ مطبعة التعاون ـــ القاهرة 1934 ص: 12.
[6] أحمد زكي أبو شادي: فوق العباب ص 39.
[7] أحمد زكي أبو شادي: فوق العباب ص 41.

لا تملك غير موهبة التشكيل والأداء والنظم. ليس غير))[1].

- علي محمود طه (1902- 1949)،

وجد علي محمود طه في التراث الشعبي الإغريقي وقصص التوراة مادة خصبة ومجالاً رحباً لبسط أفكاره وتأملاته الشعرية، فكتب قصيدته الطويلة (أرواح وأشباح) مستمداً شخصياتها من الأساطير الإغريقية والإفريقية والعربية، كشخصية (هرميس) و(ثاييس) و(سافو) و(أورفيوس)، و(ماتا) و(السامري) صانع العجل الذهبي الذي فتن به بنو إسرائيل وعبدوه حين توجه موسى إلى ربه. غير أن بعض هذه الشخصيات كانت مجردة من ماضيها التاريخي والأسطوري، فهي تترك بتأثير من الشاعر وميوله، لذا بدت جاهزة، مخالفة في كثير من سماتها وحقائقها لنسجها الأسطوري القديم على حد تعبير شوقي ضيف[2].

ومهما قيل عن هؤلاء الشعراء فإن الشيء الثابت لديهم أنهم أخذوا الأساطير بوصفها ميراثاً ثقافياً عن الأولين، فاستعملوها استعمالاً قصصياً حيناً، وأشاروا إليها حيناً آخر دون مراعاة شروط التوظيف وآلياته، بل دون مراعاة المحتوى الوجداني أحياناً الكامن في هذه الأساطير.

إن التراث الشعبي بوصفه معطى حضارياً وشكلاً فنياً في بناء العملية الشعرية، لم يعرفه الشاعر العربي إلا بعد الخمسينيات من هذا القرن بظهور جيل جديد احتك بالثقافة الغربية وتأثر بها تأثراً قوياً وعميقاً.

***

(1) عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب ـ ص: 41.
(2) ينظر: شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر ـ دار المعارف مصر ـ ط 3 ـ ص: 166.

الفصل الأول

المكوّنات والأصول

- الفن والسحر
- الأسطورة والشعر
- الجذور الأسطورية للقصيدة العربية
- اللغة وأشكال التراث الشعبي

المكوّنات والأصول:

1. الفن والسحر:

إن أهم شيء يعنى به البحث في حقل نظرية الأدب أو تاريخ الفن، نشأته ووظيفته وتشكيل صوره ورموزه. وبما أن الشعر يعد من بين أولى النشاطات الفنية للعقلية البشرية[1]، فإن البحث في أصول الفن ومصادره هو نفسه البحث عن بدايات الشعر ومكوّناته. ولن يتأتى هذا البحث على الوجه الصحيح ما لم يتجه في اعتقادنا صوب ميادين علوم الإنسان (الأنثروبولوجيا) والأساطير (الميثولوجيا) وعلم الشعوب والحضارات (الإثنولوجيا) ممثلة فيما تجمع لدى الباحثين في هذه الحقول من نتائج وآثار تدل دلالة واضحة على أن الفن (الشعر) نشأ نشأة دينية من خلال الطقوس والشعار التعبدية القديمة.

تذكر بعض هذه النتائج أن الفن، عند نشأته، كان ضرباً من السحر[2] والممارسة الطقوسية الكلامية التي تستهدف أغراضاً سحرية (اجتماعية واقتصادية) مباشرة، ونادراً ما تستهدف أغراضاً جمالية لأن ((الغرض من النظرة السحرية ومن النظرة الفنية كان واحداً في الحياة البدائية))[3]. ومن ثمّ فإنه من الصعوبة بمكان التمييز بين ما هو نفعي وما هو فني عند الإنسان البدائي الذي كان يفعل كل شيء لأجل هدف معين ضماناً لحياته وعيشه.

---

(1) ينظر: عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط1، 1987 ص 56.

(2) حول علاقة الفن بالسحر، والفنان بوصفه ساحراً. ينظر: هربرت ريد: الفن والمجتمع، ترجمة: فارس متري ضاهر دار القلم بيروت ط1. 1975 ص19. إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة: ميشال سليمان دار الحقيقة للطباعة والنشر بيروت ص 15. أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2، 1981، 2/ 33.

(3) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب دار العودة بيروت ط3، 1983 ص32.

وهذا ما تؤكده النقوش والرسومات القديمة، التي هي برمتها حيوانية تقريباً، والتي يذهب الافتراض إلى القول إن البدائيين كانوا يعتقدون أنه في حال تجسيدهم للحيوان، إنما يكتسبون قوة السيطرة عليه، ولم يكن التمثيل التصويري لديهم سوى استباقاً للنتيجة المطلوبة، فالفنان القديم عندما كان يرسم حيواناً على صخرة أو داخل معبد أو كهف، كان ينتج حيواناً حقيقياً، ذلك أن عالم الخيال والصور ومجال الفن والتذوق والمحاكاة المجردة، لم يكن قد أصبح في نظره ميداناً خاصاً قائماً بذاته[1] مختلفاً عن الواقع ومنفصلاً عنه.

تؤكد النظرة السريعة على أقدم مخلفات الفراعنة والإغريق في هذا المجال بشكل واضح أن ((أصول الفن إنما ترجع إلى السحر))[2] بوصفه إحدى الركائز الاعتقادية والمعرفية في تلك المرحلة من حياة المجتمعات البشرية، وإلى الممارسات الشعبية المعبّر عنها بواسطة الأساطير والأمثال والتعاويذ والأغاني الفلاحية وغيرها، إذ كانت الطقوس والمعتقدات مهداً للفنون والثقافات.

وقد رافق الشعر والغناء والرقص والتمثيل دوماً المراسيم الدينية والاحتفالات الفلكلورية. ومع إدراك الإنسان لفكرة الحياة والموت، نشأت العمارة في المقابر والهياكل، وانتشرت الرسوم والمنحوتات رموزاً تجسد قوة غيبية لا تدركها الحواس. وقد توصلت الأبحاث التاريخية في هذا الشأن إلى أن أقدم الأساطير كانت غناء دينياً، ثم صارت ملاحم شعرية بفعل تراجع العنصر الديني فيها، وخير مثال نقدمه على هذا التحول (من الأسطوري إلى الشعري)، الملاحم اليونانية القديمة التي عمل المنشدون على إعادة إخراجها وخلقها في صيغة مألوفة ومعدة خصيصاً لمناسبة معينة تتماشى وميول الناس من حولهم[3]. والأمر نفسه نراه عند البابليين وغيرهم من الشعوب القديمة ذات الحضارات العريقة.

قد يطول الحديث إذا أوغلنا في ضرب الأمثلة عن أصل الفن وعلاقته بالسحر وبالخصوص أن مجال اهتمامنا في هذه الدراسة هو الشعر وليس الفن إجمالاً، لكن كخلاصة عامة نقول إن الفنان القديم ظل يعتمد السحر بواسطة

---

[1] ينظر: أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ. ترجمة فؤاد زكريا 1/ 18.

[2] إرنست فيشر: الاشتراكية والفن. ترجمة: أسعد حليم دار القلم بيروت ط1، 1973 ص 23.

[3] ينظر: أحمد عثمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً. سلسلة عالم المعرفة 77 الكويت 1984 ص 67.

عبقريـــته وإبداعه الفني تضمن العيش والبقاء. وقد كانت الحرف والصناعات والـــزخارف والفنون الشعبية جزءاً هاماً من هذه الطقوس أو العبادات التي كان لهـــا مظهر سحري منذ فجر التاريخ، حيث كان ((الفنان ينتج فنه ليدعم عقيدته أو لـــيؤثر علـــى القـــوى الخارجية فيجعلها صالحة له، محققة لأمانيه، موطدة لأقدامه في الطبيعة التي يعيش فيها))[1]، وقلما نجد فناً من هذه الفنون بعيداً عن الأغراض السحرية.

فكـــل ما أنتجه الإنسان البدائي من رسومات أو صناعات فخارية ونسيجية أو غـــيرها مـــن الصـــناعات المرتبطة بحياته اليومية، كان لها مظهر سحري وأهـــداف معيـــنة. ولذا فإن النظر إلى هذه الفنون على أنها محض نتاج فني أو جمالـــي شـــغل به الإنسان القديم نفسه في أوقات فراغه، نظرة تجانب الصواب وتبتعد عن الحقيقة.

2. الأسطورة والشعر:

لعلـــنا لا نخطئ إن قلنا إن المهتمين بالأسطورة ودارسيها لم يتوصلوا إلى اعتماد تعريف جامع مانع لها، يمكنه الإسهام في توضيح بعض المسائل المتعلقة بطبيعـــتها وعلاقـــتها بغـــيرها من الأنساق التي قد تتداخل معها في الكثير من الجوانب كالشعر مثلاً.

ولعـــل صـــعوبة الوصول إلى هذا التعريف الجامع المانع هو الذي جعل ســـنت أوغسطين يقول عندما سئل عن ماهية الأسطورة ((إنني أعرف جيداً ما هـــي، بشرط ألاّ يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت، وأردت الجواب. فسوف يعتريني التلكؤ))[2]. وقد أشار إرنست كاسيرر كذلك إلى هذه الصعوبة فذكر أن المشـــكلة لا تكمن في نقص المادة بل في وفرتها وتعدد مصادرها، فقد اشترك الأدبـــاء والفلاســـفة وعلماء الأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع في هذه الدراسات[3]، كلّ من وجهة نظره واختصاصه.

---

(1) ســـعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، سلسلة الألف كتاب 477. مكتبة النهضة المصرية القاهرة ص 2.

(2) ك. ك. راثفـــين: الأســـطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي منشورات عويدات بيروت (سلسلة زدني علماً) ط1، 1981 ص9.

(3) يـــنظر: إرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1975، ص18.

ليس الهدف في هذا المقام الوقوف عند هذه الآراء ووجهات النظر، لأن ذلك يستلزم جهداً كبيراً، ليس هذا موطنه، وإنما نريد سبر أغوار مواطن التلاقي والاختلاف بين الشعر الأسطورة، وهل الشعر هو فعلاً كما قيل ((السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي))[1]؟

إن علاقة الشعر بالأسطورة علاقة قديمة تشهد لها العديد من المخلفات الفنية كالملاحم البابلية والإغريقية والصينية. فقد أجمع مؤرخو الصين على أن معتقداتهم الأسطورية كانت المضمون الوحيد لأقدم صور التأليف الشعري عندهم[2]، والإجماع نفسه ينطبق على ملحمة جلجامش والإلياذة والأوديسة التي استقت موضوعاتها من التراث الشعبي العريق. وليس من المستبعد أن تكون بذور الشعر الملحمي قد جاءت من التراتيل والابتهالات الدينية التي كان يؤيدها الكهنة وسدنة المعابد، أو من تلك الأشعار الشعبية التي كان يرويها المنشدون في المحافل والمناسبات الدينية، يروون فيها للناس تاريخ الوقائع والأساطير التي تصور بطولات أسلافهم. وقد يعود الفضل إلى هوميروس في جمع هذا التراث وتنسيق عناصره في شكل شعري متكامل قيل إنه ((قمة الأعمال الأسطورية في إطارها الأدبي))[3]، وإلى غيره من المسرحيين اليونانيين المعروفين كإسخيلوس وسوفوكليس ويوروبيدس.

لا أحد ينكر أن الشعر تجربة روحية وجمالية عميقة تتصل بأعمق مكونات الأمة ومشاعرها، وتستخدم من اللغة أقرب ألفاظها وكلماتها إلى الحس، وأكثرها قدرة على الترميز والإشعاع بهذه المكونات. وهذه النظرة لا تختلف — في اعتقادنا — عن النظرة التي ترى في الأسطورة شكلاً من أشكال التعبير العذري عن التجربة الإنسانية في مغامرتها الأولى مع الطبيعة والحياة. ومن ثمّ فإن كليهما (الشعر والأسطورة) متصل بالتجربة الإنسانية، حافل بمنطوقها وأسرارها، معبّر عن مكوناتها وبواعثها النفسية والجمالية. ومن ثمّ أيضاً، يمكن القول إن عودة الشاعر المعاصر إلى استخدام الأسطورة في الشعر، هو في واقع الأمر، عودة حقيقية إلى منابع التجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير عن

- [1] فراس السوّاح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين دمشق ط1، 1997، ص 22.
- [2] ينظر: أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة دار العودة بيروت ط2، 1979 ص 200.
- [3] أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة ص 203.

امـــتداداتها فـــي وقتـــنا الراهن، بوسائل عذراء، لم يمسسها الاستعمال اليومي فيمحي عنها صفة القداسة والسحر.

وربما كانت الأسطورة من هذه الناحية بالذات، في زمانها، أعمق الأشكال وأكثرها استجابة لحاجات الإنسان في تلك المرحلة، فهي من حيث الشكل قصة، تحكمهـــا مبادئ السرد القصصي من حبكة وشخصيات وعقدة. وكثيراً ما تأتي فـــي قالـــب شعري يساعد على روايتها وتداولها في المناسبات الدينية. أما من حيـــث التأثير فهي تتمتع بقداسة كبيرة وسلطة عظيمة على عقول الناس، وهي ســـلطة تضـــاهي ســـلطة العلم في العصر الحديث، أضف إلى ذلك أنها ((ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان))[1]. ثـــم كونهـــا الوعاء الذي تفاعل فيه السحر بالدين، والشعر بالطقوس، والأحلام بالأوهام.

بهـــذا الخلـــيط من الأفكار والتصورات والخيال الواسع والظلال السحرية للكلمات، استطاعت الأسطورة أن تعبر عن قلق الإنسان وتساؤلاته، فكانت أول محاولـــة لفهم قوى الطبيعة والسيطرة عليها ولو بطريقة وهمية وخيالية، لكنها كانت على درجة بالغة من الأهمية في حياة الإنسان. يقول كلود ليفي شتراوس في هذا الصدد إن الأسطورة ((لا نصيب لها من النجاح في إعطاء الإنسان قوة ماديـــة أشد للسيطرة على البيئة، لكنها مع ذلك تعطي الإنسان وهم القدرة على فهـــم الكـــون، وأنـــه فعـــلاً يفهـــم الكون وهذا بالغ الأهمية. لكنه مجرد وهم بالطـــبع))[2]. وهـــنا تلتقـــي الأسطورة بالشعر من حيث أنهما يوهمان الإنسان بامـــتلاك السلطة على الأشياء، ذلك أن اللغة عند مبدعي الأساطير والشعر ليس أداة اتصال فحسب وإنما هي أداة سحرية للسيطرة على الأشياء والكائنات.

بمعـــنى آخـــر إن قوة هؤلاء المبدعين تكمن أولاً وقبل كل شيء في اللغة التـــي يتحدثون بها، فهي لغة تختلف عن اللغة العادية من حيث الكثافة والإيحاء والقدرة على الترميز والإثارة، فهي تمتلك شحنة من الإحساسات والعواطف ما يجعلهـــا تقـــرع الصـــمت وتبث الحياة، بل وأكثر من ذلك تنفث في الإنسان ما يعطيه القدرة على استدعاء الأشياء وامتلاكها.

يقول مارتن هيدجر MARTIN HEIDEGGER (*1889*ـ *1976*) في هـــذا الشـــأن ((اللغـــة هي التي تفتح لنا العالم، لأنها وحدها التي تعطينا إمكان

---

(1) *فراس السوّاح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية ص14.*

(2) *ينظر كتابه: الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي الدار البيضاء 1986 ص 17ـ 18.*

الإقامة بالقرب من موجود منفتح من قبل... وكل ما هو كائن لا يمكن أن يكون إلا في (معبد اللغة)... اللغة تقول الوجود، كما يقول القاضي القانون. واللغة الصحيحة هي خصوصاً تلك التي ينطق بها الشاعر، بكلامه الحافل. أما الكلام الزائف فهو كلام المحادثات اليومية. إن هذا الكلام سقوط، وانهيار))[1]. ومن ثمّ كانت مهمة الشعراء ومنتج الأساطير، مهمة صعبة وشاقة، لأنها تتطلب لغة خاصة قادرة على اختزال الفعل الإنساني.

وثانياً في طريقة استعمال هذه اللغة، وهي طريقة ــ كما حدثنا عنها بعض الدارسين ــ سحرية وغريبة في الوقت ذاته، يصعب تقنينها أو القبض عليها، بل ووصفها في بعض الأحيان. لأن كل قصيدة أو أسطورة لها حياتها الخاصة التي هي مصدر قوتها وبقائها وجمالها. وهذا يعني بعبارة أخرى أن كل قصيدة أو أسطورة هي بمثابة مولود جديد يحمل جيناته وسماته التي تحفظ له وجوده وتجعله مستقلاً عن الآخرين.

والغريب في هذه اللغة، المستعملة بهذه الطريقة، أن بإمكانها هدم كل ما هو أمامها من أفكار وتصورات مؤسسة، بفعل تأثيرها السحري واستخدامها المفاجئ غير المكرور. وهنا يكمن السرّ الذي تتمتّع به الأسطورة والشعر على حد سواء. وربما لهذا السبب دعا أفلاطون في كتابه الجمهورية إلى ضرورة استبعاد الشعراء من مدينته[2] التي تقوم على العقل، حتى لا يستبدون بها وبشبابها. والسّماح بالشعر يعني فتح الطريق أمام الأسطورة والخيال، وهما عنصران لا يريد أفلاطون أن تقوم عليهما جمهوريته.

وإذا كانت اللغة هي مفتاح العالم على حد تعبير هيدجر أو ((فعل خلق للوجود وإعادة تشكيله تجريدياً))[3] على حد قول غيره، فإنها لن تكون كذلك إلا في الأسطورة والشعر بوصفهما أرقى الأشكال ترميزاً وإيحاء، وكونهما رسالة سرمدية موجهة للإنسان، تبين عن حقائق خالدة وتؤسس لصلة عميقة بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين الحياة والموت.

---

(1) عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، 1984: 2/604 (مادة هيدجر).

(2) ينظر أفلاطون: جمهورية أفلاطون ــ ترجمة وتقديم نظلة الحكيم ومحمد مظهر سعيد ــ دار المعارف ــ مصر ط2 ــ ص: 56.

(3) محمد الزايد: المعنى والعدم بحث في فلسفة المعنى، منشورات عويدات بيروت (سلسلة زدني علماً) ط1، 1975، ص 205.

فالأسطورة مثلاً لا تروي أحداثاً جرت في الماضي وانتهت، وإنما تروي كذلك أحداثاً لا تتحول إلى ماض أبداً. ففعل الخلق الذي تمّ في الأزمنة المقدسة، يتجدد في كل عام ويجدد معه الكون وحياة الإنسان[1]. وإله الخصب (تموز) الذي قتل ثم بعث إلى الحياة، موجود على الدوام في دورة الطبيعة وتتابع الفصول، وصراع (بعل) مع الوحش، هو صراع دائم بين قوى الخير وقوى الشر. وحتى تلك الأساطير التي تروي أحداثاً تاريخية مضت كأسطورة الطوفان[2] أو (الدمار الشامل)، فهي في الواقع لا تخفي اهتمامها بالمستقبل، فالطوفان الذي دمّر الأرض وخرّب من حولها، تحذير دائم من أن غضب الآلهة وانتقامها قد يصيب الإنسان في أي وقت من الأوقات.

ومن هنا يمكننا القول إن همّ الأسطورة والشعر لا يكمن في التعبير عن الأشياء العارضة، المنتهية في الزمان والمكان، وإنما في التعبير عن القيم الخالدة والنماذج الكبرى في حياة البشر، وقد أشار كارل يونغ إلى هذه الفكرة حين تحدث عن الأساطير بوصفها أكثر نتاج البشرية البدائية نضجاً وتعبيراً عن هذه النماذج، والشعر العظيم عنده يستمد قوته من حياة النوع البشري[3]، تلك الحياة التي تبدو بعيدة لكنها تختفي في ذات كل واحد منا، تظهر من حين إلى آخر في أعمالنا الأدبية وإبداعاتنا الفنية بل وفي أحلامنا الليلية أيضاً.

ومعنى هذا أن كلاً من الشاعر وصانع الأسطورة يستمد خبراته ورموزه من الحياة النفسية والفكرية للنوع البشري. والمعروف عن هذه الحياة ـ كما يصفها علماء النفس والأنثروبولوجيا ـ أنها غنية بالصور والخيالات والرموز، وهي تضرب في أرض خصبة، عميقة الجذور والمتاهات والأغوار. وبقدر ما يكون غوص الفنان في هذه الأغوار والمتاهات، يكون أصيلاً وقريباً من طبيعة

---

(1) حول هذه الفكرة ينظر: ميرسيا إلياد: أسطورة العود الأبدي ترجمة حسيب كاسوحة. منشورات وزارة الثقافة دمشق 1990 ص33 وما بعدها. من بين الأفكار التي يطرحها هذا الكاتب أن البشر يلجأون إلى تأمين حياتهم عن طريق تكرار الفعل الإلهي المتمثل في خلق العالم والإنسان إذ ((بفضل تكرار فعل الخلق الكوني يجري إسقاط الزمان المادي الواقعي... في الزمان الأسطوري، في ذلك الزمان الذي فيه حصل إنشاء العالم. هكذا يجري ضمان الواقعية وتأمين الديمومة)) ص 38.

(2) حول هذه الأسطورة ينظر: فراس السواح: مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة. سوريا. أرض الرافدين، دار علاء الدين دمشق ط11، 1996 ص153 وما بعدها.

(3) ينظر: ك. غ. يونغ: علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة. دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا 1985 ص206.

الفـــن، ومـــن طبيعة هذه النماذج التي يعتبرها نورثروب فراي[1] أساس توحيد تجربتنا الأدبية وتكاملها.

ومن الواضح أن الفنانين يتفاوتون في مقدار هذا الغوص، فمنهم من يصل إلـــى الأعماق ومنهم من يبقى على السطح، كل على قدر موهبته وعبقريته بل واســتعداده للغوص. وقد لا يكون النجاح حليفاً في كل مرة، فهناك من الفنانين مـــن بلـــغ هـــذه الأعمـــاق في بعض أعماله الفنية، وخاب في بعضها الاخر، والعكس. لأن ذلك مطلب عسير يتطلب استعداداً روحياً ونفسياً خاصاً، وهو ما لا يـــتوفر دائماً. ولنا في كبار الفنانين والشعراء الصوفيين والرمزيين من أمثال محـــي الديـــن بن عربي وابن الفارض وأبو العلاء المعري وبودلير (1821ـ 1867) ورامبو (1845ـ 1891) ومالارميه (1842ـ 1898) خير مثال على ذلك.

يـــبدو أن التقارب الشديد بين الأسطورة والشعر من حيث اللغة والوظيفة، كمـــا رأيـــنا سابقاً، ناتج من الأرضية الواحدة أو المتشابهة التي ينطلق منها كل مـــن الشـــعراء ومبدع الأساطير، فهما ((يعيشان في عالم واحد، ولديهما موهبة أساسية واحدة هي القدرة على التشخيص، ولا يستطيعان أن يتأملا شيئاً دون أن يمـــنحاه حياة داخلية، وشكلاً إنسانياً))[2] متميزاً، وكأنهما ينفثان في الأشياء من روحـــيهما فيهبونها القدرة على الإفصاح عن نفسها. ونعتقد أنه بغير هذا النفث أو البقـــية مـــن السـحر في الأسطورة والشعر، فإنهما يكفان عن أن يكونا فناً عظـــيماً، لأن من طبيعة الفن الأصلية أن يكون فيه شيئاً من السحر وإلا أصبح كلامـــاً عادياً. وبقدر ما يشع هذا السجر في العمل الفني، تكون عظمته وقيمته، بل وتأثيره في النفوس والأرواح. وربما هذا ما جعل بعضهم، كما أشرنا سابقاً، يربط بين الفن والسحر ربطاً قوياً.

إن مـــا يربط الشاعر المعاصر بالأساطير والتراث الشعبي القديم عموماً، هو تلك السمات الفنية التي تتمتع بها هذه الأساطير ومنها القدرة على التشخيص والتمثـــيل، ومـــنح الحياة للأشياء الجامدة، واستخدامها الظلال السحرية للكلمات والصـــور البيانـــية القادرة على الإحاطة والكشف، أضف إلى ذلك، هذه الطاقة الخيالية الجامحة القادرة على ارتياد عالم الطبيعة والإنسان.

---

[1] ينظر: تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي الدار العربية للكتاب 1991 ص145.

[2] ارنســت كاسيرر: فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس بيروت 1961 ص266.

إلى جانب هذا فالأسطورة ((ضرب من الشعر))[1] تبني الحقيقة التي تعلن عنها بطريقتها الخاصة التي هي فوق مستوى التعبير اللغوي المعتاد على حد تعبير كلود ليفي ستراوس[2] فهي، بعبارة أوضح، ذات طبيعة لغوية خاصة لا نجدها في تعبير لغوي آخر، سوى الشعر، وأعني التعبير المجازي عن الحياة والوجود. فهذه المجازية في الرؤية والتعبير هي القاسم المشترك بين الأسطورة والشعر.

وهذا شبيه بما أشار إليه إرنست كاسيرر Ernst Cassirer (*1874*ـ*1945*) حينما رأى أن الأسطورة تتضمن عنصراً من الخلق وهي ذات قرابة وثيقة بالشعر، لكونهما شكلاً رمزياً أصلياً، وهي ليست لغة استطرادية كثيفة التصوير، كما قد يتبادر إلى بعض الأذهان، بل هي أشبه بلغة الأحلام عند فرويد[3]. ويذهب كاسيرر إلى أبعد من ذلك حينما يتبنى الرأي القائل بأن الشعر الحديث تحدر من الأسطورة بعد عمليات من التطور البطيء، وأن عقل الشاعر ما يزال أساساً عقل صانع للأساطير[4].

قد ينطبق هذا الافتراض على القصائد والملاحم الشعرية القديمة، العربية منها أو الأجنبية، لكنه لا ينطبق على الشعر كله. ومن ثم فالمسألة ليست مسألة تطور أو انتقال من منهج عقلي إلى منهج رمزي، كما يعتقد البعض[5]، بقدر ما هي مسألة إبداع وطبيعة، فالتشابه الحاصل بين الشعر والأسطورة يعود، في رأينا، إلى الطبيعة الواحدة التي تجمع بينهما لغة وخيالاً.

---

(1) هـ. فرانكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط2، 1980 ص19.

(2) ينظر كتابه: الأناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1، 1995، ص 230.

(3) ينظر: ك. ك. راثفين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي ص 122.

(4) ينظر: أرنست كاسيرر: فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس ص 145 . لقراءة هذه الأشكال (الأسطورة، الشعر، الدين، اللغة) يقترح علينا كاسيرر ((فلسفة الأشكال الرمزية)) التي هي برأيه لا تلغي القراءات السابقة ولكنها تكملها، وتبقى الأهمية الأساسية للوظيفة التي تقوم بها الأشكال الرمزية.

(5) ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) دار العودة بيروت ط 3، 1981 ص224.

فعلى مستوى اللغة نجد كل منهما يعتمد على تلك اللغة التصويرية المجنحة التي توحي بالحقيقة ولا تقبض عليها. وهي لغة الشعور أو الذات في إحساسها بالأشياء على نحو غامض. أما الخيال، فهو أداة التشكيل الأولى فيهما، ومكتشف الوسائل الفنية لتجسيد الأفكار والمشاعر من صور ولغة ورموز وإيقاعات، ويصوغ التجربة النفسية في إطارها الخاص وشكلها الملائم.

وانطلاقاً من هذا التصور الجديد لعلاقة الشعر بالأسطورة يمكننا القول إن الأسطورة بطبيعتها تلك وبواعثها ومكوناتها، رؤى شعرية عميقة، وصل بها الإنسان الأول إلى التعبير عن أفكاره ومشاعره. ولهذا نجد في كثير من الأحيان ((أن الموقف الأسطوري في صميمه موقف شعري))[1] درامي، لأنه موقف صراع دائم بين الخير والشر. وهذا الصراع في حقيقة الأمر هو جوهر كل فن عظيم.

ليست الأسطورة وهماً أو خيالاً لا معنى له، كما قد يعتقد البعض، بل هي منطوق النفس الإنسانية، مثلها مثل الشعر، تنشأ من حاجات إنسانية وروحية، تتخذ من الإيحاء والرمز بنية لها، وتجنح كالشعر، إلى أن تخلع على التجربة نوعاً من السحر والرهبة.

وربما لهذا السبب قال شليكل ((الأسطورة والشعر شيء واحد لا انفصال بينهما))[2]، فهما ينبعان من مصدر واحد (الذات)، وينتسبان إلى أسرة رمزية واحدة هي التكوين الرمزي واللغة الرمزية، ويؤديان وظيفة واحدة هي التطهير الروحي والتعبير عن مكنونات النفس. ومن هنا كانت حياة ومصير كل منهما متعلقة بالآخر، ((فالأسطورة أساس لا غنى للشعر عنه... والشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه))[3]. ووجود أحدهما يعني حتماً وجود الآخر والعكس صحيح.

ويبدو أن الذين لا يفرقون بين الشعر والأسطورة، من أمثال: شليكل ومارك شورر وإيريك فروم، ينطلقون من تصور فلسفي أساسه أن الأسطورة أم الفنون ومصدرها الخصيب، وهو تصور صحيح، لكنه غير عام، بمعنى أنه ينطبق على الفنون القديمة بما في ذلك الشعر، لكون هذه الفنون، كما سبق وأن أشرنا، كانت عند نشأتها ذات صلة قوية بالأساطير والمعتقدات السحرية. لكن

---

(1) أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل القاهرة 1975، ص 41.

(2) ينظر: ك. ك. راثفين: الأسطورة. ترجمة جعفر صادق الخليلي ص 93.

(3) ينظر: ك. ك. راثفين: الأسطورة. ترجمة جعفر صادق الخليلي ص 93.

هذه الفنون سرعان ما انفصلت عن الأسطورة، كما انفصلت هذه الأخيرة بدورها عن الدين، بسبب تطور المجتمعات البشرية وتحضرها. غير أن هذه الفنون، والشعر منها على وجه الخصوص، ظل يحتفظ بهذه العلاقة فيحنّ إلى الأسطورة من حين إلى آخر، كلما شعر بطغيان المادة وتدهور العلاقات على نحو ما نجد في شعرنا العربي المعاصر وغيره من أشعار الأمم والحضارات.

أما الذين يفرقون بينهما – هربرت ريد على سبيل المثال – فهم ينطلقون من تصور آخر مفاده أن ((الأسطورة تحيا بالمجاز، وهذا يمكن إيصاله بالرموز اللفظية لأية لغة... إلا أن الشعر يحيا بفضل لغته، فجوهره مرتبط بتلك اللغة ولا يمكن ترجمته))[1]. وعلى الرغم مما في هذا الكلام من صحة، إلا أنه يفتقر إلى الدقة في فهم طبيعة العلاقة بين الشعر والأسطورة من حيث التعبير اللغوي. فهو صحيح إذا نظرنا إلى الأسطورة على أنها مرض من أمراض اللغة كما سماه ماكس موللر[2]، ونظرنا إلى المجاز على أنه افتقار اللغة إلى القدرة على إيجاد المعنى، أما إذا نظرنا إلى المجاز على أنه الأصل في التعبير الشعري والأسطوري على حد سواء، فإننا سندرك أن العلاقة بين الشعر والأسطورة علاقته متينة وقوية تكشف عنها المجازات والرموز المستخدمة فيهما.

وعلى الرغم من هذا الخلاف بين الباحثين حول علاقة الأسطورة بالأدب بعامة والشعر بخاصة، فإن النتيجة التي انتهى إليها أغلب هؤلاء تكمن في أن الأسطورة تلتقي مع الشعر والأحلام في كونها المفتاح الوحيد المتبقي في حضارتنا الذي من شأنه أن يميط اللثام عن أسرار اللغة الرمزية، تلك اللغة التي ما لبثت أن نسيتها البشرية قبل أن تتمكن من الارتقاء بها إلى حيز الكلام الاصطلاحي الجامع على حد تعبير إريك فروم[3]. لكن هذا النسيان لا يعني استحالة قراءة الأساطير، فهناك العديد من المحاولات[4] التي استطاعت أن تلج إلى بحر هذه اللغة وتكشف عن أسرارها، بفضل علم اللغة المقارن وعلم النفس اللغوي واللسانيات والأنثروبولوجيا اللغوية وغيرها من العلوم اللغوية والإنسانية الأخرى.

---

(1) ينظر: ك. ك. راثفين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي ص 96.

(2) ينظر: يوري سوكولوف: الفولكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971 ص 73.

(3) ينظر كتابه: اللغة المنسية (مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير). ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1، 1995 ص 22.

(4) نذكر منها محاولة ماكس مولر، كارل يونغ، كلود ليفي شتراوس وغيرهم.

3. الجذور الأسطورية للقصيدة العربية:

اصطدم جل الباحثين الذين تصدوا لدراسة الشعر العربي في نشأته الأولى بصعوبات جمة حين حاولوا تصور البداية التي نشأ عليها هذا الشعر، بحيث أصبح فيما بعد على قدر كبير من النضج والاكتمال. غير أن هذه الصعوبات لم تنل من عزيمة بعض هؤلاء الباحثين[1] الذين راحوا ينقبون عن هذه الجذور مستعينين بمختلف العلوم والمعارف.

وكانت النتيجة التي انتهى إليها هؤلاء أن للقصيدة العربية جذوراً في المعتقدات الشعبية القديمة، فقد ظل ((الشعر العربي يتمثل في وضوح حياة العرب وطوابعها الشعبية طوال عصوره))[2] المختلفة، من هذه الطوابع ما ذكره كارل بروكلمان[3] عن وظائف الشعر وكيف أنه كان ينشد لأغراض سحرية تساعد على تحمل مشاق العمل (الجني، الصيد). ولم يكن شعر الرجز بعيداً عن تلك الأغراض والممارسات المرتبطة بالأدعية والتعاويذ. وليس بعيداً عن هذا الافتراض، ما ذكره علي البطل[4] حول بداية الشعر العربي وصلته بالأساطير والطقوس معتمداً على خبر أورده ابن الكلبي مفاده أن قبيلة (عك) كانت تلبيتها إذا خرج أفرادها حجاجاً تتمثل في تقديم غلامين أسودين من غلمانها ليكونا أمام الركب فيقولان:

نحن غرابا عك، فتقول عك من بعدهما:

عك إليك عانية ـ عبادك اليمانية ـ كيما نحج ثانية[5]

ويعلق علي البطل على هذا الخبر ذي الوظيفة السحرية[6] بقوله ((المهم أننا نجد في هذه الشعيرة الطقوسية آثاراً شعرية في تلبية عك، وهي ثلاث

---

(1) من هؤلاء نذكر: نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. وعلي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري.

(2) شوقي ضيف: الشعر وطوابعه الشعبية على مرّ العصور، دار المعارف مصر ط2. 1984، ص6.

(3) ينظر كتابه: تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار دار المعارف مصر ط4، 1959. 1/ 45.

(4) ينظر كتابه: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ط2. 1981 ص50.

(5) ابن الكلبي: الأصنام، تحقيق أحمد زكي الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة 1965 ص7.

(6) يبدو أن هذه القبيلة كانت تعتقد أن هذين الغلامين سوف يحملان السوء عنها، وما صياحهما إلا للفت أنظار الأرواح الشريرة إليهما بدل القبيلة. بمعنى أن وظيفة هذا الطقس كانت وظيفة سحرية تطهيرية.

شطرات من الرجز الذي تتجه إليه أنظار الباحثين رائين فيه البداية الأولى للشعر العربي))[1]، وبالخصوص أن هذه الأشطر جاءت موزونة، متساوية، مسجوعة، منسجمة في ألفاظها وحروفها، مما يجعلها أقرب إلى سجع الكهان الذي هو أصل الكلام الشعري فيما يعتقد. وللكشف أكثر عن هذه الجذور نعرض لغرضي الرثاء والهجاء بوصفهما أقدم الأغراض الشعرية ارتباطاً بالممارسات السحرية والشعبية.

أ- الرثاء وطقوس الموت:

يعد الرثاء من أكثر الأشكال الشعرية ارتباطاً بالموروث الشعبي لما يتميز به من خصائص شفهية كشدة الاهتمام بالقافية والتجنيس السجعي والترديد والترصيع بأنواعه. وربما خير مثال نقدمه على هذا الارتباط بعض قصائد الخنساء التي لا يستبعد أن تكون منحدرة من الشعر الشعبي الترنيمي الذي يتميز بجرسه ونغمه أكثر من تميزه بأفكاره ودلالاته. فعندما تقول الخنساء:

يهدي الرعيل إذا ضاق السبيل بهم   نهد التليل لصعب الأمر ركّابا

المجد حلته، والجود علّته   والصدق حوزته، إن قرنه هابا

خطّاب محفلة، فراج مظلمة   إن هاب معضلة سنّى لها بابا

حمال ألوية، قطاع أودية   شهاد أندية، للوتر طلاّبا

سمّ العداة، وفكاك العناة، إذا   لاقى الوغى لم يكن للموت هيابا[2]

يمكن للدارس أن يلاحظ في هذا المقطع شيئين أساسيين:

أولاً: ابتعاد الشاعرة عن الأصوات الصاخبة والمتنافرة واعتمادها على الحروف المهموسة، المتقاربة والأصوات المتماثلة، وأيضاً اعتمادها على التكرار والحوار وقوة التخييل العاطفي، وهي السمات نفسها التي تميز الشعر الشعبي في مجال العديد والرثاء[3].

---

[1] الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص 51.

[2] الخنساء: الديوان ـ دار بيروت للطباعة والنشر ـ بيروت ـ 1986 ـ ص8.

[3] حول خصائص قصيدة العديد ينظر: عبد الحليم حفني: المراثي الشعبية (العديد) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982 ص272.

ثانياً: اعتماد الخنساء على الجمل القصيرة والتقسيم المتساوي أو المتجانس مما يساعد على ترديد الصوت في تكرار بطيء، وكأن الشاعرة كانت تهذي بقصائدها زمناً قبل أن ترويها شعراً.

وما يقال عن الخنساء يقال أيضاً عن المهلهل في رثاء أخيه، وابنة عم النعمان بن بشير في رثاء زوجها، مما يدل على أن أشعارهم أو على الأقل بعض قصائدهم أعدت خصيصاً لطقوس الموت كالنواح والتفجّع وغيرهما مما يندرج ضمن الاحتفالات الجنائزية التي كانت تقوم على الأراجيز ذات الموضوعات الشعبية التي يناح بها على القتلى والموتى بهدف طمأنتهم في قبورهم وإبعاد الأرواح الشريرة عنهم[1]. فالنياحة والبكاء وحلق الشعر وغيرها من الطقوس التي أشار إليها شعر الرثاء في مواطن كثيرة، كفكرة الثأر والخلود والانتقال من مكان إلى آخر، كلها معتقدات ورموز لبقايا أساطير شعبية عرفها العرب في جاهليتهم.

ب- الهجاء وطقوس السحر:

وفي الهجاء مثال آخر عن علاقة الشعر بالتراث الشعبي، وهذه المرة بالممارسات السحرية علي وجه الخصوص، فقد ذهب بعضهم[2] إلى القول بأن الهجاء بدأ طقساً سحرياً وممارسة قائمة بذاتها يراد بها إلحاق الأذى والضرر بالعدو، مستدلين على ذلك بأخبار كثيرة منها ما ذكره الشريف المرتضي في أماليه من أن الشاعر كان إذا أراد الهجاء لبس حلة وحلق شعر رأسه إلا ذؤابتين، ودهن أحد شقي رأسه، وانتعل نعلاً واحدة[3]، كما فعل لبيد بن ربيعة عندما أراد أن يتصدى لموقف الربيع بن زياد حين أوغر صدر النعمان على بني عامر.

وقد قيل إن حسان بن ثابت كان يخضب شاربه بالحناء حتى تتخذ لون الدم[4]، اعتقاداً منه أن هذا اللون يضاعف من قدرة الرجل على الهجاء وبالتالي

---

(1) ينظر: مصطفى عبد الشافي الشوري: شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية. الدار الجامعية للطباعة والنشر بيروت 1983 ص157.

(2) من هؤلاء نذكر: كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحليم النجار 1/ 46، علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها ص192.

(3) ينظر: علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص193.

(4) ينظر أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني — تح: لجنة من الأدباء — دار الثقافة — بيروت — 4/ 140.

إصـــابة الهدف، وهو اعتقاد قديم كانت تلجأ إليه الجماعات الإفريقية حينما تعمد إلـــى تلويـــن أجسادها بالخطوط والأشكال المختلفة حين خروجها إلى الصيد أو مواجهة الأعداء.

كـــل هـــذا يدفعنا إلى الاعتقاد بأن الهجاء كان ضرباً من ضروب السحر التشـــاكلي الـــذي تحدث عنه سير جيمس فرايزر[1] الذي يهدف إلى إحداث أثر الشـــعيرة بجـــزأيها العملـــي والقولـــي فـــي التأثير على الآخر. يقول عبيد بن الأبرص:

صـــقعتك بالغـــر الأوابد صقعة خضعت لها، فالقلب منها جريض[2]

لـــو تأملـــنا قليلاً هذا البيت لوجدناه يرتكز على معتقد سحري قديم يعطي للكلمـــة الصدارة الأولى بوصفها القوة التي يستطيع بها الإنسان أن يقهر عدوّه، لأن الكلمـــة عند البدائيين لا تعني القول فقط، وإنما الفعل أيضاً، وبعبارة أخرى فـــإن الكلمـــات عـــند هؤلاء لا تصف الأشياء فحسب، وإنما تحاول إحداث أثر فـــيها[3] لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بجوهر الأشياء والمخلوقات التي تعبر عنها. فالشـــاعر هنا صقع عدوّه بالكلمة، لأن الأوابد، الواردة في البيت تعني الكلمات أو القصـــائد، فكانت النتيجة خضوع العدو وتقهقره أمامها. وربما لهذه الأسباب وصفت قصيدة الهجاء بأنها قصيدة غريبة[4] يخاف منها الجميع.

قـــد يطـــول الحديـــث إن نحـــن تتبعنا كل الأغراض الشعرية وكشفنا عن علاقـــتها بجانب من جوانب الثقافة الشعبية أو بالأحرى الحياة الشعبية البسيطة بمعتقداتها وتصوراتها. ويكفي هنا أن نشير إلى ما كتبه شوقي ضيف حول هذه العلاقـــات وكيف أن الشعر العربي ظل على مرّ العصور يحمل طوابع شعبية قديمة وحديثة، وأنه عما قريب ((ستتم للشعر الفصيح طوابعه الشعبية وتتكامل، ولا يعود يشعر بمزاحم لـــه من الشعر العامي))[5]، ويبدو أن الاهتمام المتزايد مـــن طرف الشعراء المعاصرين بالتراث الشعبي بمختلف أنواعه وأشكاله، هو

---

(1) يـــنظر: الغصـــن الذهبي (دراسة في الدين والسحر) ترجمة أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971 ص 109.

(2) الديوان، تحقيق كرم البستاني بيروت 1964 ص 103، الجريض: الغصة عند الموت.

(3) ينظر: إرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود الهيئة المصرية العامة 1975 ص 373.

(4) ينظر: عباس بيومي عجلان: الهجاء الجاهلي صوره وأساليبه الفنية ص 136.

(5) شوقي ضيف: الشعر وطوابعه الشعبية على مرّ العصور ص243.

الذي أوحى للكاتب بمثل هذا الاعتقاد.

قد لا نكون مخطئين إن قلنا إن الشيء الذي نمى هذا الاعتقاد سواء عند شوقي أو غيره، هو تلك الدعوات التي كان يدعو إليها بعض أنصار الحداثة وحاملو لواء التجديد في الشعر ــ وعلى رأسهم يوسف الخال ــ حين دعوا إلى ضرورة الانفتاح على الثقافة الشعبية واللغة اليومية بوصفها ثقافة حيّة قادرة على التعبير عن هموم الإنسان المعاصر.

أضف إلى ذلك ما كتبه بعض المنظرين للشعر المعاصر من أنه ((ليس ظاهرة شاذة معزولة تحتكرها طبقة من الناس تترفع على سائر الناس وتنقطع عنهم فتتخذ ما يحلو لها من لغة تامة الاصطناع، تامة الانبتار عن لغة البشر العاديين))[1] فمما لا شك فيه أن مثل هذه التصريحات هي التي شجعت على تبني هذا الاعتقاد والقول بأن الشعر المعاصر سيحتل مزيداً من مكانة الشعر العامي بتخليه عن لغته واقترابه من لغة الحديث اليومي.

لكننا لا نعتقد أن الشعر الفصيح سيتخلى نهائياً عن مكانته، في يوم ما، للشعر الشعبي، لأن للفصيح أنصاره وتاريخه، كما أن للعامي أنصاره وتاريخه أيضاً، لكن هذا لا يمنع من تأثر أحدهما بالآخر أو العكس، كما حصل في العصور السابقة، والمقصود بالتأثر هنا، عملية التوظيف، أي أن يستخدم أحد الشاعرين عناصر (صورة، فكرة، رمز) من الآخر أو العكس مما يخدم شعره وأفكاره. ويبقى الفرق بينهما يكمن في أيهما كان بارعاً في عملية التوظيف والاستخدام. لأن جودة الشعر وجماله، سواء كان فصيحاً أم شعبياً، من هذه الناحية بالذات، تتوقف على حسن توظيف الآخر توظيفاً فنياً بارعاً.

ومن الأدلة الأخرى عن علاقة الشعر بالموروث الشعبي ما ذكر عن عملية الإبداع الشعري من أساطير وحكايات وقصص عجيبة سواء عند العرب قديماً أو غيرهم من الأمم والحضارات، فالغموض الذي أحاط بهذه العملية، جعل العرب يحيطونها بجملة من التصورات الميتافيزيقية حيث أنزلوا الشاعر منزلة كهنوتية فأخرجوه من دائرة عالم الإنس إلى عالم الجن، فهم ((يزعمون

---

[1] محمد النويهي: قضية الشعر الجديد ــ نقلاً عن يوسف الخال ــ نحو شكل جديد لشعر عربي جديد ــ مجلة شعر ع31/32. لبنان ــ 1964 ــ ص 124.

أن كـلاب الجـن هم الشعراء))[1]، وأن لكل شاعر جن أو شيطان يوحي إليه الشعر ويقوله على لسانه، يقول امرؤ القيس:

تخبرنـي الجـن أشـعارها فما شـئت مـن شـعرهن اصـطفيت[2]

فالجـن هـي الموحـي والمؤثر في عملية الإبداع، وحضور الشاعر هو كحضـور الجـن باعتبار أن هذا الأخير بمثابة القرين الذي يلازم الشاعر ولا يـبارحه، أو قـل هو الذات الشاعرة متلبسة بالشاعر[3]. والغريب أن الشعراء أنفسـهم تبـنّوا هذه الأفكار واعتقدوا أن هناك قوة عجيبة خفية ترافقهم وتعينهم علـى قول ما يتعذر على غيرهم من سائر الناس، وهي روح تختارهم من بين أترابهم، تعطف عليهم وتلهمهم رائع الكلام في قالب موزون مقفى[4]، وأن هذه الأرواح (الجـن) تسـكن بواد يسمى (عبقر) ـ أقام عبقر في المجتمع الجاهلي مقام الأولمب في المجتمع اليوناني ـ فجعلوه مصدراً لأجمل الأشعار وأردئها، فنسـبوا الجـيد مِـنها إلى جني يسمى (الهوبر)، وخصوا الرديء بآخر يسمى (الهوجـل)، ووصـفوا الشاعر بالكاهن والساحر لأن كلاهما يتلقى الوحي من الجن والشياطين، وكلاهما يمتهن لغة الأسرار والرموز.

بـل الشـاعر عندهم أقوى تأثيراً وأوسع مجالاً من الكاهن، فإذا كان تأثير هذا الأخير لا يتعدى دائرة المعبد وطقوسه، فإن تأثير الشاعر يشمل القبيلة كلها بـل قـد يـتعداها إلـى غيرها فيتسامع به الناس في كل مكان. ومن هنا كان الاحـتفال بـه عـند القـبائل الجاهلـية أقوى وأعظم من الاحتفال بالساحر أو الكاهـن[5]. ومهمـا ذكرنا عن علاقة الشعر بالمأثور الشعبي عموماً، وعلاقة الشـاعر بالسـاحر أو الكاهـن، وهي علاقة وطيدة ومتينة تشترك فيها جميع الآداب، كمـا أوضـحنا سـابقاً، فإن القصيدة العربية عند الجاهلي كانت شبيهة بتمـيمة السـاحر وطقوس العابد، يصدرها بدوافع روحية وفكرية، قاصداً بها إصلاح الخلل، حماية لحياته وحياة عشيرته.

---

(1) الجـاحظ (أبـو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون دار الجيل. بيروت 1996ـ 6/229.

(2) امرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر ط3، 1969 ص183.

(3) ينظر: نهاد توفيق نعمة: الجن في الأدب العربي، بيروت 1961 ص150.

(4) ينظر: نهاد توفيق نعمة: الجن في الأدب العربي ص149.

(5) ينظر: محمود شكري الألوسي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، دار الكتاب العربي مصر ط3، 3/84.

وعلى الرغم مما ذكره بعض المحدثين المهتمّين بالنص الشعري العربي القديم حول علاقة الشاعر الجاهلي بالجن والتي يقولون فيها بأن ((صورة الجن التي التبست بذات الشاعر الجاهلي، يستدعي أمرها ذكر نوبة الاختلال وعدم الاتزان التي تعتري المبدع في جو من الانفعال الشديد الذي يرنو إلى كوة الاتزان والتطهير، ذلك أن عالم الانفعال يكون شبيهاً بعالم الحلم أو عوالم الجنون))[1]، فإن هذا لا ينفي مثل هذه الاعتقادات وبالخصوص إذا علمنا أن العقلية البدائية تدعو إلى الاعتقاد بأن العالم الذي يحيط بها عبارة عن لغة تستعملها الأرواح والجن في مخاطبة بعض العقول[2]، أضف إلى ذلك أن الثقافة تلك المرحلة كانت تستلزم مثل هذا الاعتقاد، لأنها ثقافة قائمة على التصورات الغيبية والطقوس الشعبية، وإلا كيف نفسر إيمان الشعراء أنفسهم بهذه الأفكار.

فعلاقة الشاعر بالجن، والشعر بالسحر وغيره من الفنون والأشكال القولية الشعبية، علاقة يكشف عنها الذهن القديم بكل ما يحمله من رواسب وأفكار وخيالات ورؤى وتراكمات مثيودينية مختلفة.

لم يكن هذا الاعتقاد مقتصراً على العرب وحدهم، ففي اليونان كان الشعراء يتوسلون لربات الشعر وآلهة الفنون muses ليتلقوا منها الوحي، وكانوا يستهلون قصائدهم بعبارة ((غني غني ربات الشعر))[3] معترفين بأنهم ليسوا أكثر من وسطاء وأن كلماتهم ليست سوى كلمات هذه الآلهة. وقد ازداد هذا الاعتقاد اتساعاً عندما ساد الظن بأن الشعراء هم أبناء هذه الآلهة[4].

تذكرنا عبارة (غني غني ربات الشعر) بكثير من مطالع الشعر الشعبي

---

(1) حول علاقة الجن بالإبداع الشعري ينظر: اسطمبول ناصر: تداعي الوعي في الشعر الجاهلي. مخطوط رسالة ماجستير. معهد اللغة والأدب العربي جامعة وهران 1985 ـ 1986 ص 150.

(2) ينظر: ليفي بريل: العقلية البدائية. ترجمة محمد القصاص مكتبة مصر، د. ت ص 52.

(3) كهذه العبارة أو مثلها كانت تبدأ معظم قصائد الشعر الغنائي، ومنها الإلياذة والأوديسة لهوميروس. حول هذه الربات أو الآلهة وعلاقتها بالشعراء ينظر: أحمد عثمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، سلسلة كتب عالم المعرفة الكويت ع77. 1984 ص 57 وما بعدها.

(4) قيل عن هوميروس أنه ابن بوسيدون إله البحر مرة، وابن أبولو إله الشعر مرة أخرى، وقيل أن أمه كانت حورية من حوريات الماء ينظر: أحمد كمال زكي: الأساطير ص 119.

الجزائري[1] التي تبدأ بذكر اسم الله والرسول، كقولهم: ((بسم الله نبدأ هذا العنوان))[2]، ((باسم الله نبدأ هذوا الأشعار... بجاه النبي شفيع المذنبين))[3]، ((بسم الله أبديت كلامي بالتعبير...))[4]. وهي مطالع ضرورية كتلك التي ألفناها في الشعر الجاهلي، لأنها أشبه ما تكون بالطقس الذي لا يستقيم الشعر بدونه.

والغريب أن هذا الاعتقاد ظل سائداً إلى عصرنا الحديث عند بعض الشعراء، فقد اعتقد مالارميه أن الآلهة هي التي توحي لنا بالأبيات الأولى من القصيدة، أما البقية فينبغي أن نعتمد فيها على أنفسنا[5]. وشبيه بهذا التصور ما ذكره شلي من أن الشعر ليس قوة خاضعة لأحكام الإرادة، وإنما لقوة خفية[6].

ومهما ذكرنا من هذه التصورات، فإن الفضل يعزى إلى الرومانتيكية في إحيائها وترسيخها في أذهان الشعراء والمبدعين بسبب ما اتصفت به من أفكار غامضة وخيالات واسعة وأحلام مجهولة. فقد حاول أنصار هذا المذهب الكشف عن طبيعة عملية الإبداع الفني، فربطوا بين الشعر والأسطورة من جهة، وبين الخيال والأحلام من جهة أخرى، واعتبروا الأسطورة والحلم منشأ الشعر ومهده الذي يترعرع فيه، فالأحلام عندهم كالشعر تنتزعنا من حياة العزلة وتصلنا بالأعماق النفسية وتربطنا بروابط خفية مع مصيرنا الأبدي[7]. وبهذا أعاد هؤلاء الأنصار إلى حقل الشعر والذاكرة، العديد من الأفكار والتصورات

---

(1) ينظر: ابن مسايب: الديوان، إعداد: الخناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1989 ص29. 71. 74. وأيضاً التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة المؤسسة الوطنية للكتاب ـــ الجزائر ـــ ص: 320. 494.

(2) أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة) منشورات المتحف الوطني للمجاهد 1994 ص102، والقصيدة بعنوان (غنى الجزائر ذقت الأغبان) للشاعر قيوس الجيلالي المولود بتاريخ 9 سبتمبر 1930 بوادي الخير بمستغانم الجزائر.

(3) أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة) ص 105.

(4) أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة) ص 111 من قصيدة (معركة جبل محارقة) للشاعر محمد شبيرة المولود بتاريخ 14 أكتوبر 1927 بالمسيلة الجزائر، والتي نظمها سنة 1957.

(5) ينظر: نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي الدار العربية للكتاب 1991 ص 385 (من الهامش).

(6) أحمد الطريسي أعراب: التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط 1989 ص 14.

(7) ينظر: محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية دار العودة بيروت 1973 ص99ـ 100.

القديمة التي سوف ينشأ في أحضانها الشعر المعاصر.

في ظل هذا التصور المتميز بالغموض والإغراق في الذاتية ظهرت القصيدة المعاصرة وهي تشق طريقها إلى أعماق النفس من خلال لغة الرموز والأساطير والأحلام التي وصفت بأنها المنافذ المطلة بالإنسان على عوالم البداية والخلود. فأصبحت للكلمة الشعرية على لسان الشاعر المعاصر مكانة عالية لا تختلف عن المكانة التي كانت لها عند الإنسان (الشاعر) الأول، لا يدري كنهها وتأثيرها إلا أولئك الذين اكتووا بنارها:

ولأنك لا تدري معنى الألفاظ، فأنت تناجزني بالألفاظ

اللفظ حجر

اللفظ منية[1]

أما الرؤيا الشعرية فقد أصبحت هي الأخرى ((تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق))[2] والمألوف، أو كما قال أدونيس ((قفزة خارج المفهومات السائدة))[3]، فهي أقرب إلى منطق الحلم والنبوءة. ونتيجة لذلك وصف الشعر بأنه كالسحر[4] أو الممارسة الميتافيزيقية التي تضرب صوب الخارق والفائق.

كل هذا، يجعلنا نذهب إلى القول إن القصيدة المعاصرة أصبحت تنحدر لحظة تشكلها ونهوضها، من الرحاب ذاتها التي كانت تنحدر منها المعتقدات والأساطير، وأصبحت نظرة الشاعر المعاصر كنظرة الإنسان الأول حينما كان يخاطب الأشياء وكأنها أرواح تسمع وتستجيب لندائه ودعائه، يقول أدونيس:

لو أنني أعرف أن أكلم الأشياء..

وقلت للأشياء والفصول

تواصلي كهذه الأجواء

مدي لي الفرات

---

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان دار العودة بيروت ط4، 1983، ص 265.

(2) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ط3، 1984 ص87.

(3) زمن الشعر، دار العودة بيروت ط3، 1983 ص9.

(4) أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر ص31.

خلّيه ماء دافقاً أخضر كالزيتون[1]

يتمنى الشاعر لو أنه يعرف كيف يكلم الأشياء، كما كان يكلمها أسلافه، ليتمكّن من الغوص في أعماقها فيشعر بأنه جزء منها، أو من هذا العالم الغريب الذي أصبح لا يقيم للإنسان وزناً. إن عجز الشاعر عن تكليم الأشياء والتواصل معها، يفسر عمق الهوة التي تفصلنا عن الكون من جهة، وعن المجتمع والآخرين من جهة ثانية، كما أنه يكشف غربة الشاعر المعاصر ووحدته. وهذا القصور في التواصل مع الأشياء أو العالم بصورة عامة، سببه الفقر الروحي الذي أصاب حضارة القرن العشرين من جراء طغيان المادة وتراجع القيم.

وربما خير مثال نقدمه على هذا الفقر قصيدة (البئر المهجورة) ليوسف الخال التي هي محاولة بحث عن انبعاث روحي يخلص النفس من عمقها ومأساتها، فالأرض صحراء قاحلة بل هي كالجثة الهامدة التي لا حياة فيها، والبشر عليها عطاش أو كالموتى لا يدرون ما يصنعون، والبئر من حولهم تفيض بالمياه، لكن من ذا الذي يلتفت إليها، أو على الأقل يرمي فيها بحجر:

عرفت إبراهيم، جاري العزيز، من زمان.
عرفته بئراً يفيض ماؤها
وسائر البشر
تمرّ لا تشرب، منها، لا ولا
ترمي بها، ترمي بها حجر[2]

وتزداد مأساة الشاعر عندما ينظر إلى الطريق فلا يرى إلا الأشباح السوداء:

وفي الطريق ألف شبح وشبح،
وهاهي الوجوه خزف، قماقم
والخاتم اللبيك صدئ،
والبسط الريح استحالت طائراً،
عجلة تدور والزمان واحد،

---

[1]-أدونيس (علي أحمد سعيد): الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت ط2، 1971-35/2.
[2]-يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة 1979 دار العودة، بيروت، ط2، 1979 ص203.

وشهرزاد ما تزال تسرد الحياة ههنا حكاية.

وشهرزاد جسد،

كالورق الذي يهر، جسد

والسر في الجذور.

وعبثاً نصيح: نحن كالرياح

حرة تجيء من مكانها وحرة تروح.

لنا التراب بيت رحم وكفن،

والموت وحده البقاء[1]

فشهرزاد التي استطاعت – كما تروي حكايات ألف ليلة وليلة – أن تنقذ النساء من بطش شهريار وتخلصهن من الموت المحتوم عليهن، لم تعد قادرة على بعث الحياة من جديد، لأنها لم تستطع إنقاذ البشر من الموت الذي خيّم على كل شيء..

فشهرزاد الروح أو الحياة انتهت ولم يعد لها أثر، ولم يبق منها إلا الجسد الذي صار كالورق الذي يهرّ لكن بدون جدوى. بهذه الطريقة أو الأسلوب دخل الشاعر في تناص عكسي مع حكاية شهرزاد، فجاء توظيفه لها مخالفاً للأصل، وهذا يعني أن الشاعر لم يكن من المقلدين أو الناقلين للتراث كما هو، وإنما راح يغير منه تماشياً مع تجربته وما يتطلبه الموقف منه من تبديل وتغيير.

فالكل يعرف أن شهرزاد في ألف ليلة وليلة كانت رمزاً للحياة والسعادة والحرية والأمن والمستقبل. لكن هل كانت كذلك في المقطع؟ ماذا فعل إذن يوسف الخال بهذا الرمز؟

ذكرنا فيما سبق أن شهرزاد الروح، الفكرة، الموقف، الجذر، قد انتهت ولم يعد لها حضور في هذا الزمن البائس، وبقيت شهرزاد الجسد رمز الشهوة والإثارة الجنسية والفتنة والغواية[2]، فهي لا تستطيع أن تفعل شيئاً، لأن الشاعر

---

[1]- يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة 1979 ص 210.

[2]- كهذه الرمزية وظفت شهرزاد في الآداب الغربية، ويبدو أن حالان مترجم الليالي كان سبباً في تشويه هذه الرمزية أو النموذج الأصلي لحكاية شهرزاد بالخصوص حتى تتلاءم مع بيئة الغرب وتقاليده.. حول هذا الموضوع ينظر: مصطفى عبد الغني: شهرزاد في الفكر العربي الحديث دار الشروق، بيروت، ط1، 1985، ص 24-25.

جـردها من كل الصفات الحيوية التي ذكرت بها في حكايتها الأصلية التي كان بإمكانها أن تكون من خلالها بطلة هذا العصر أو على الأقل من نماذجه المتميزة، لكنه أراد لها أن تكون كذلك ليعبر من خلالها عن الموت الشامل الذي أصاب الأمة ورموزها الخالدة.

لم تكن شهرزاد الشخصية التراثية الوحيدة التي عرفت هذا التحول، فهناك العديـد من الرموز والشخصيات التي شهدت هذا التغيير نفسه داخل النصوص الشعرية، وبالخصوص تلك التي كتبت بعد هزيمة حزيران 1967 التي حطمت العـزائم وأذهبـت كـل الآمال، وامتد أثرها إلى رموز الأمة فأصابها الضعف والوهـن. فالسـندباد المغامـر قد توقف عن المرحلة وعنترة بن شداد الفارس العربي المعروف بالشجاعة والبسالة، تحول إلى شخص ضعيف مستكين، وخالد بـن الوليد (سيف الله المسلول) صار (سيف الله المغمد)[1]، وسيف بن ذي يزن في بادية العراق يحتضر[2].

أمـا إبراهيم والبحر (الماء) كما يتضح من هذه القصيدة (البئر المهجورة) فهمـا رمـزان للخلاص والانبعاث. لكن السؤال المطروح، لماذا اختار يوسف الخـال إبراهـيم رمزاً للانبعاث ولم يختر شهرزاد مثلاً، علماً أن هذه الأخيرة كانت من بين الشخصيات التراثية التي استقطبت أنظار الأدباء والشعراء[3] في تلك الفترة؟

هـل أراد هـذا الشاعر بالإشارة إلى إبراهيم أن يبحث عن رمز جديد لم يسـتخدمه الشعراء؟ أم أنه كان تحت تأثير تصور غربي مفاده أن الانبعاث لن يـتحقق على يد عربية كشهرزاد؟ أم لأن إبراهيم رمز الدين وأب الأنبياء، وأن الخـلاص لا يكون بغير الدين والعودة إلى الله؟ أم لأنه أراد أن يجمع بين الدين

---

(1) -يـنظر: عـلي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار الفكر العربي القاهرة 1997 ص 127.

(2) -عبد العزيز المقالح: الديوان دار العودة، ط3، 1983، ص313.

(3) -لم يتـبع يوسـف الخال أسلوب الكثير من الشعراء في السطو على الرموز المكتشفة حتى لا يقع في النمطية والتكرار، فكان يكتشف رموزه بنفسه ولا يعوّل على غيره من الشعراء. عكس أولئك الذين كانوا يلجأون إلى التقليد، فما إن ينجح شاعر في توظيف شخصية أو رمز للإيحاء ببعض أبعاد تجربته حـتى يتصارع إليها بقية الشعراء فيوظفونها بالمدلول نفسه، وعندها تفقد تلك الشخصية كل طاقاته الإيحائـية وقدراتهـا على الترميز. ويعد هذا التقليد من أخطر المزالق الفنية التي تهدد عملية توظيف التراث بعامة في الشعر العربي المعاصر.

ممـــثلاً فـــي إبراهيم، والتراث الأسطوري ممثلاً في تموز وأدونيس بوصفهما رمزا الموت والانبعاث، بهدف تشويه الحقائق والأفكار؟

يبدو أن كل هذه الاحتمالات واردة، لكن الشيء الذي استطاع يوسف الخال أن يتوصـــل إلـــيه، بخلاف غيره من الشعراء، هو إيمانه بأن الخلاص لا يكون بغير العودة إلى الدين (المسيح والله) بكل ما يستلزمه من صبر وتضحيات، لكن البشـــر يرفضـــون هذه التضحيات، وفي ظل هذا الرفض يتساءل الشاعر عن مصير هذه الأمة أو البشرية الرعناء:

ترى، يحوّل الغدير سيره كأن

تبرعم الغصون في الخريف أو ينعقد الثمر،

ويطلع النبات في الحجر؟[1]

و(البـــئر المهجورة) قصيدة أسطورية تتقاطع مشاهدها مع مشاهد (الأرض الخـــراب) لإليوت ورموزها، ((فإبراهيم أشبه بتموز أو أدونيس، ورمز الماء لا تخفـــى أهميته في القصيدتين. ومفهوم العقم الروحي في سياق القصيدة ووجوب الانطـــلاق مـــنه لبعـــث الأرض والـــنفس هو صلب موضوع قصيدة إليوت. بالإضـــافة إلـــى هـــذا تم التركيز على مفهوم الخصب ورمزه (الماء) عند كلا الشـــاعرين))[2]، غـــير أن يوسف الخال يحمّل هذا الرمز (الماء) أو البحر كما يشـــير إليه في هذه القصيدة، بعداً حضارياً جديداً، فالبحر في شعره هو طريق الانفـــتاح علـــى العـــالم الغربـــي وحضارته، وهو الهاجس الذي ينبغي ركوبه وخوض غماره لأنه سبيل الخلاص والتحرر من الأفكار القديمة.

إن الـــتخلص مـــن ثقافة الصحراء (رمز الحضارة العربية)، والعودة إلى ثقافـــة الـــبحر (رمـــز الحضارة الغربية) هي إحدى الأساسيات الجوهرية التي يـــنطلق منها يوسف الخال في تصوره لفكرة الانبعاث، ((فالحضارة الغربية هي حضـــارتنا نحن بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي... ونحن لا قـــيمة ولا مســـتقبل لنا، في العالم العربي، إن بقينا خارجها ولم نتبنها من جديد

---

[1]- يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة 1979 ص 203.

[2]- ديزيره سقّال: الأرض الخراب والشعر العربي الحديث (دراسة تأثير قصيدة ت. س. إليوت في الشعر العربي الحديث) ص 81.

ونـتفاعل معها ونفعل فيها. إنها لنا وهي نحن))[1] ولا سبيل للانبعاث بغيرها. ذلـك هـو طريق الخلاص إذن الذي خطه الشاعر، وهو طريق انتهى إليه بعد معاناة طويلة وخيبة أمل من انبعاث داخلي يقوم به أفراد الأمة.

4-اللغة وأشكال التراث الشعبي:

عـندما توقف صلاح عبد الصبور عند ت. س. إليوت قال: ((لم تستوقفني أفكـاره أول الأمـر بقـدر ما استوقفتني جسارته اللغوية))[2] لكن ما المقصود بالجسـارة اللغويـة تلـك؟ وهـل فعلاً أن لغة إليوت هي أهم ما يميز أعماله الشـعرية؟ ثـم مـا هي خصائص هذه اللغة التي استوقفت العديد من الشعراء العـرب ولـيس صـلاح عـبد الصبور فحسب، فراحوا يقلدونه ويكتبون على منواله؟ يبدو أن صلاح عبد الصبور كان على وعي تام بالمسألة الشعرية، وهي مسألة لغوية بالدرجة الأولى، لأن ما يميز القصيدة المعاصرة ليس هو خروجها عـن الأوزان القديمة وطريقة الكتابة والبناء فحسب، بل الذي يميزها فعلاً عن القصيدة الكلاسيكية هو لغتها وقاموسها الشعري، وهو قاموس أسطوري وتراثي بالأسـاس، فأغلب الشعراء -كما سيأتي الحديث لاحقاً- كانوا يدركون أن اللغة الشعرية القديمة لم تعد تجدي نفعاً في هذا العصر، ومن ثمّ كان الإقبال على لغة التراث الشعبي وأساطيره لما يزخر من رموز وصور شعرية.

فلـو تأملنا قليلاً شعر الرواد، وأعني السياب، صلاح عبد الصبور، خليل حـاوي، يوسـف الخـال، عـبد الوهاب البياتي... لأدركنا فعلاً أن الأساطير والمعـتقدات الشـعبية كانت عند هؤلاء قاموسهم الثري الذي يستخرجون منه مفـردات لغـتهم، ويـثرون به دلالاته الفكرية والشعورية ويفجرون في نفوس قرائهم -من خلاله- طاقات من الإحساس بتاريخ البشرية عبر قرونها الطويلة، وبهمـوم الإنسـان المعاصـر، ومصـير الأمة العربية الممزقة بين الماضي والحاضر.

إن الجسارة اللغوية التي كان يعنيها صلاح عبد الصبور هي هذا القاموس الشـعري أو بالأحرى هذا التراث الإنساني الذي كان يستقي منه ت.س.إليوت

---

[1]-مجلـة شعر العدد 15 صيف 1960 ص 139 من رسالة كتبها يوسف الخال إلى سلمى الخضراء الجيوسي يرد فيها على بعض استفساراتها وتمحمها عليه.

[2]-صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر دار اقرأ، بيروت، 1992، ص 127.

رمــوزه وصـــوره، يقول هذا الأخير في معرض حديثه عن اللغة الشعرية إن: ((اللغــة التــي تتداولها كل الطبقات، هي التي تعبر أصدق تعبير عن الانفعال والوجــدان))[1] وقد دفعه هذا الاعتقاد إلى اعتماد هذه اللغة في شعره لما تحمله مــن إرث حضاري عميق. فكانت النتيجة أن خرج بلغة جديدة قرّبته من الواقع والحــياة المعاصــرة إلــى حد الالتحام بها، ولعل أصدق شاهد على هذه اللغة بصــورة خاصة والتراث الشعبي الإنساني بعامة، قصيدته (الأرض والخراب) التي تظهر فيها استعمالاته الفنية لمختلف أشكال هذا التراث.

يتضـــح مما سبق أن اللغة التي كان يبحث عنها الشاعر العربي المعاصر هي نفسها تلك اللغة التي حدثنا عنها إليوت، لغة التراث الشعبي بل لغة الشعوب والأمــم المكافحة من أجل البقاء، تلك اللغة التي لا تزال تحتفظ بحرارتها وتتسم بطابعهــا الســحري الخــلاب.. اللغة التي تستطيع أن تنفذ إلى أعماق النفوس والأشــياء فتــترك أثراً فيها أو عليها. إن ((اللغة التي يتداولها الناس قد تكون أحــياناً أقــوى من لغة القاموس لأنها، عندما تندرج في سياق القصيدة، تتصفى فتصير رمزاً))[2] شعرياً يحمل في ذاته أبعاداً نفسية وحضارية لا حد لها.

أضــف إلــى ذلــك فإن من ميزات هذا التراث اتصافه بالجدية والرمزية والشــمول، والخــيال الواسع والعاطفة الصادقة والصور الحية المتحركة، وهو إلــى جانــب هــذا يتمتع بلغة ذات طابع سحري عجيب وقداسة كبيرة[3]. وفي أساطير التكوين والأصول، والموت والانبعاث والخلود خير مثال على ذلك. كل هــذا دفــع الشعراء إلى الالتفات إلى التراث والاهتمام به، بغية البحث فيه عما يــثري إبداعــاتهم الفنــية ويخرج بها إلى طور الجدة والمعاصرة[4]. ويبدو أن القلــيل من هؤلاء الشعراء الذين عرفوا كيف يستغلون هذه الكنوز ويستثمرونها

---

[1]- ت. س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي ترجمة لطيفة الزيات دار الجيل للطباعة القاهرة، ص 49.

[2]- ديزيرة سقّال: الأرض الخراب والشعر العربي الحديث (دراسة تأثير قصيدة ت. س. إليوت في الشعر العربي الحديث) منشورات مريم لبنان، ط1. 1992. ص 23.

[3]- مما يروى في هذا الشأن أن أحد الباحثين سأل أحد الهنود الحمر من قبيلة إيوعن لغة قبيلته وأساطيرها فقــال له: ((إن هذه الأمور مقدسة ولا أريد الحديث عنها. كما أنه ليست من عادتنا ذكرها إلا في المناســبات الدينــية الخاصة)) فراس السوّاح: الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية) دار علاء الدين، دمشق، ط1: 1997. ص 14.

[4]- يقول يوسف سامي اليوسف في هذا الشأن: ((أن الشعر المعاصرة قد تأسس منذ أن ولجت الأسطورة كــبعد بنيوي شعوري إلى جسد القصيدة)) الشعر العربي المعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980. ص 44.

في قصائدهم استثماراً فنياً يجنبهم الوقوع في التقليد والاجترار.

ومن أبرز هذه الكنوز نجد الأسطورة والحكاية والمثل والأغنية والمعتقدات والسير الشعبية. وقد كانت الأسطورة أكثر هذه الأشكال عناية لما تزخر به من رمـــوز ودلالات فلســفية عامـــة، وتأتي بعدها الحكاية والقصة الشعبية ثم بقية الأشــكال الأخرى ومنها السير الشعبية التي كان حظها قليل إذا ما قيس بثرائها الفنـــي والفكـــري وامـــتلائها بالأحداث والشخصيات المتنوعة ذات الاتجاهات المخـــتلفة. وقـــد يعـــود السبب في ذلك إلى طولها المفرط وعدم اتضاح بعض المواقف فيها والشخصيات، في حين نجد الشعر يعتمد الكثافة والإيحاء واللمحة المركـــزة، وهـــو مـــا لم تركز عليه السير الشعبية، ولذا فإنه من الصعب على الشـــاعر اختصـــار هذه المواقف والأحداث في موقف أو حدث واحد. ومن بين الشـــعراء الذيـــن اهتموا بهذا الشكل الأدبي نجد عبد العزيز المقالح في قصيدته المطوّلة (رسائل إلى سيف بن ذي يزن)[1].

تتكون القصيدة من ست رسائل، كلها موجهة إلى سيف بن ذي يزن، كتبها الشاعر ما بين عامي 1961-1971 في أماكن وظروف مختلفة. يدور مضمون الرســـالة الأولى والثالثة حول فكرة انتظار عودة سيف بن ذي يزن من المنفى للاستنجاد به، يقول في مقدمة الرسالة الأولى:

سفحنا عند ظل الدهر تحت قيودنا ألفا

ونصف الألف

من أعوامنا العجفا

وأنت مشرد

وبلادنا تدعوك وا ((سيفا))

....

أغانيك الحزينة لم تعد نارا

لقد خمدت

تكاد على المدى تخفى

فحطم حائط المنفى

---

[1]-عبد العزيز المقالح: الديوان دار العودة، بيروت ط3، 1983، ص 281.

وجئنا فارساً متوهجاً سيفا

نثور به

نصول به

لعل بلادنا من ليلها تشفى[1]

وفي الرسالة الثالثة:

متى تهل من سمائنا الحزينة السواد

متى نرى وجهك يا ((ابن ذي يزن))

أنهش في انتظارك القيود

أطيل في انتظارك الصلاة.. والسجود

أقبل التراب والأحجار والدمن

....

متى تعود؟

متى تهز في أقدامنا القيود؟

تقرحت أجفاننا

تقرحت أجساد شوقنا الغريب

ونحن في انتظار الشمس

في انتظار القادم العظيم[2]

وتتعرض الرسالة الثانية إلى خيبة أمل الشاعر لأن سيف بن ذي يزن لن يعود، لقد مات في منجم الفحم يصارع وحش السعال -كما جاء في الرسالة الرابعة-

يقولون: مات

أقام لـه الليل قبراً على شاطئ البحر في ((زنزبار))

بلا كفن تحت وجه النهار

ومن حوله ترقد الذكريات

---

(1)-عبد العزيز المقالح: الديوان ص282-294.

(2)-عبد العزيز المقالح: الديوان، ص 301-303.

يقولون: عند ((ثلوج الشمال))

وفي ليلة من ليالي الشتاء الحزين

وفي منجم الفحم مات يصارع وحش السعال

وماتت بعينيه أشواقه والحنين

وأطفاله عند أقصى الجنوب عرايا

يطلون من خلف كوخ الرمال

وينتظرون الهدايا(1)

أما الرسالة الخامسة فهي ندب وبكاء على الوطن والأهل المشردين، وتفجع وحزن كثير:

بكيت إذ بكيتك الوطن

بكيت أهلنا المشردين، حلمنا الغريب، ذا يزن

بكيت حاضراً يضج بالجراح

ماضياً يعج بالمحن

....

نزحت فوق القبر دمع العين

شطرته نصفين

أسقيت نصفه لأحزاني

ونصفه الآخر

أسقيت اليمانيين في الشطرين(2)

أما الرسالة السادسة فهي عبارة عن جواب، أو الرّد الأخير، الذي أنهى الأمل وقطع الانتظار وأسال الدموع. يبدو من هذه الرسالة وكأن الشاعر كان في حالة حلم أو غيبوبة طويلة ثم استفاق على وقع هذه الكلمات قاطعة الرجاء:

---

(1)-عبد العزيز المقالح: الديوان، ص305-306.

(2)-عبد العزيز المقالح: الديوان، ص 310-312.

لا تنتظر..

لا تنتظر..

لن تمطر السماء أبطالاً

وسيف في بادية العراق يحتضر

أحلامه، عيناه، في الظلام تنفجر

وقدماه للدجى موثقتان

سيفه جريح

وصوته ذبيح

يبكي،

يثور،

يشتكي، يصيح

....

لا تنتظر..

فبرق الشام خلّب

والفارس القديم لن يعود [1]

والكلمة الأخيرة هذه (لن يعود) تذكرنا بقول بدر شاكر السياب في قصيدته رحل النهار ((هو لن يعود))[2]، هل هو تشابه في التعبير؟ أم إيمان راسخ لدا الشاعرين بعدم الانبعاث والنهوض من الغفوة والتدهور الذي أصاب الأمة العربية في هذا العصر؟

مما لا شك فيه أن هذه الجملة تعبر عن استفاقة الشعراء من الحلم الذي رسمته النهضة العربية في بدايتها، فالتحول الذي بدا في الأفق مع مطلع هذه النهضة، والذي عبر عنه الشعراء بوسائل فنية كثيرة منها أساطير الموت والانبعاث، سرعان ما تكشف عن خيبة أمل حادة، لأن ((التفاؤل الناشئ عن هذا الضرب من التحول، لا يمكن أن يكون إلا تفاؤلاً وهمياً، لأنه ناتج عن ثقة لا متناهية بقدرة الكلمة على إحداث تغيير مادي في الواقع المعيش، مع أن

(1)-عبد العزيز المقالح: الديوان، ص 313-314.

(2)-بدر شاكر السيّاب: الديوان، دار العودة، بيروت 1971-229/1.

مهمـــة الكلمة، مهما كانت قيمتها، إنما تنحصر في إحداث تغيير نسبي))[1] على مســـتوى الفكر والشعور، لكن الواقع شيء آخر أكبر من أن تؤثر فيه الكلمات والخطب.

فســـيف بن ذي يزن المعوّل عليه في هذا الانبعاث قد مات كما مات غيره مـــن الأبطال، ومن العبث انتظاره أو الاستنجاد به. وفي هذا إشارة من الشاعر إلـــى أن الاعـــتماد على الماضي في بعث هذه الأمة وهم وزيف، فالانبعاث لا يـــتحقق بغـــير العمل والتضحية. وتكاد هذه الفكرة أن تكون عامة عند الشعراء فالســـياب[2] وأدونيس[3] وحاوي[4] كلهم عانوا من زيف الانبعاث الطبيعي كما ترسمه الأساطير، وعادوا إلى القول بالتضحية لأن لا شيء يأتي بغيرها. ذكرنا فـــيما ســـبق أن من الصعب على الشاعر اختصار كل الأحداث والمواقف التي تزخر بها السيرة في حدث أو موقف واحد، فما صنع عبد العزيز المقالح بقصة ســـيف بن ذي يزن في قصيدته تلك؟ هل وظف الشاعر بعض العناصر وأغفل بعضها الآخر أم أنه استلهم روح هذه القصة ومغزاها فقط؟

لـــيس مـــن مهمـــة الشاعر أن يتمسك بكل ما جاء في القصة من تفاصيل وأحداث ومواقف، فهو يختار ما يخدم تجربته الشعرية ويزيدها عمقاً في نفسية قارئـــه. فعندما نقرأ هذه القصيدة نشعر وكأننا نعيش أجواء هذه السيرة بأحداثها وتفاصـــيلها بـــل ومواقـــف بطلها سيف في صراعه مع الأحباش والروم، لأن الشـــاعر كـــان يعتمد على تقنية (الفلاش بك)، فهو من حين إلى آخر يفتح نافذة تاريخـــية علـــى حـــدث من أحداثها كذكرة لكسرى ملك الفرس وأبرهة ومنية الـــنفوس محبوبة سيف، فيشعر القارئ وكأنه يتابع السيرة ذاتها بأسلوب شعري رصـــين. أضف إلى ذلك الجو المسيطر على القصيدة وهو جو مأساوي (حزن،

---

[1]-أحمـــد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993، ص189.

[2]-يظر: الديوان، دار العودة، بيروت 1971-1/457 التضحية عند السياب هي الإقبال على الموت، والانبعاث في نظره لا يكون بغير الصلب وتحمل الخطيئة.

[3]-يـــنظر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت. ط5، 1988-1/163 من قصيدة (البعث والـــرماد) حيث يقول: ((ما أروع الحريق، ما أحمد.. ما أعظم العراك؛ أي بطل سينتهي)) النار عند أدونـــيس هي طريق البعث والخلاص، وهي المحور الأساس الذي يدور حوله معظم شعره، وهي ممثلة عنده في أسطورة الفينيق.

[4]-ينظر: الديوان، دار العودة، بيروت، 1993، ص 126 حيث يقول: ((فلنعان من جحيم النار.. ما يمنحنا البعث اليقينا)) تعني أن البعث الحقيقي معاناة وتضحية.

بكاء)، الذي يذكرنا بدوره ببعض الحالات النفسية التي كان يمرّ بها سيف بن ذي يزن نفسه[1]. وهي حالات تشبه الحالات التي كان يمر بها الشاعر من شدة حزنه على وطنه.

وإذا كانت السيرة تصور سيف بن ذي يزن فارساً قوياً وشجاعاً لا تقف أمامه الحدود ولا تثني من عزيمته الشدائد والخطوب، فإن القصيدة تقدمه في صورة أخرى مخالفة للأولى، إن لم نقل مناقضةً لها في كل شيء إلا الاسم:

الفارس القديم لن يعود
قوائم الحصان في الرمال غرقت
تحولت إلى حجر
وفارس الحصان موثق القيود
أيامه تناثرت على صخور الحزن،
وجه عمره انكسر[2]

في هذه الصورة إشارة من الشاعر إلى أن اليمن لم يعد ينجب أبطالاً مثل سيف بن ذي يزن يستطيعون تحريره من القيود، ولذا فليس بوسعه الآن إلا الحزن والبكاء. وتزداد صورة اليمن قتامة عندما يتساءل الشاعر عن قبر سيف وقبر أخته عاقصة وخادمه عيروط، فلا يجد جواباً عند أحد، فكيف لهذا المجتمع أن ينهض وهو لا يدري تاريخه وأبطاله.

أين ينام مثخن الجفون سيف
أين تنام (عاقصة)
أين اختفى
في أي قمقم ثوى (عيروط)
الأفق غام والدروب عابسة
والنفق الرهيب لم يزل يمتد...[3]

---

[1]-ينظر: سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن، دار الكتب الشعبية، بيروت. تقول أن سيف حزن حزناً عميقاً عندما سمع نبأ وفاة منية النفوس، حتى أن هذا الحزن هد كيانه وبان ضعفه وساءت حالة، ص 109.

[2]-عبد العزيز المقالح: الديوان، ص 314.

[3]-عبد العزيز المقالح: الديوان، ص 324.

بهـــذه الكلمات المحزنة ينتهي مشهد سيف صانع البطولة والمجد، وينتهي معه أمل الشاعر بل وأمل الأمة العربية جمعاء.

وبالإضافة إلى هذه السيرة فقد استعان عبد العزيز المقالح في قصيدته تلك بـــبعض الأســـاطير اليونانية كأسطورة (سيزيف) وأسطورة (عوليس) وزوجه (بنيلوب) وأسطورة (بروميثيوس) و(أخيل)، وأسطورة السندباد العربية، وبعض الأسماء التاريخية مثل (مأرب) و(زنزبار) وهما أسماء أمكنة، و(يكسوم) الحاكم الحبشـــي لليمن في ظل الاحتلال، و(بدربان) المدينة التي كان بها عدد كبير من المهاجرين اليمنيين في جنوب إفريقيا[1].

لكن على الرغم من ذكر الشاعر لكل هذه الإشارات والرموز الأسطورية، فـــإن أســـطورة ســـيف بن ذي يزن ظلت هي المسيطرة على أحداث القصيدة وأجوائهـــا، إن لـــم نقل أنها كانت العنصر الأساسي في بنائها وتشكيل نسيجها. والشـــاعر لا يقـــوم بتضـــمين عناصـــر هـــذه الأسطورة فحسب بل يستنطقها ويســـتلهمها للتعبـــير عن رؤيته للواقع الراهن. أما بقية هذه الرموز فقد كانت بمـــثابة الـــروافد التي تصب في بحر هذه القصة فتغذيها برمزيتها مبرزة كفاح الإنســـان الطويـــل مـــن أجل وطنه وكرامته. فبروميثيوس وسيزيف وعوليس والســـندباد أوجـــه أخرى لسيف بن ذي يزن وغيره من الأبطال الثائرين على الظلم والاستبداد والتقاعس عن طلب الحرية.

وانطلاقـــاً مـــن هذه القصيدة يمكن القول بأن مرجعية عبد العزيز المقالح الشعرية مرجعية تراثية يمانية في الدرجة الأولى. وعليه فإن ((قراءة نصوصه وربما نصوص غيره من الشعراء المحدثين في اليمن، تبدأ من هذه العلاقة. أي مـــن رؤية هذه النصوص في الواقع الثقافي اليمني))[2] فسيف بن ذي يزن بطل يمانـــي وحضـــوره فـــي القصيدة يعني حضور الشخصية اليمانية بكل أبعادها النفســـية والحضـــارية والإنسانية. ويمكن اعتبار هذا الاستخدام أيضاً شكلاً من أشـــكال إثـــبات الوجـــود عـــن طـــريق الفعل الشعري المهاجر عبر الثقافات والنصوص.

---

(1)-عبد العزيز المقالح: الديوان، ص 307.

(2)-يمـــنى العـــيد وآخرون: النص المفتوح (قراءة في شعر عبد العزيز المقالح)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص139.

لكن هذا لا يعني أن الشاعر لا يهتم بالثقافات الأخرى، فهو إلى جانب هذا يفيد من الثقافي العربي والإنساني كما رأينا في استخداماته للأساطير اليونانية والعربية، لكن هاجس إحياء التراث اليمني ونشره كان دائماً شغله الشاغل[1]، وبالخصوص إذا علمنا أن هذا التراث -بحكم ظروفه وتاريخه- يعاني من صعوبة التواصل مع الثقافات الأخرى حتى العربية منها.

وفي مقابل هذه الصورة نجد صورة أخرى للبطل الشعبي عنترة العبسي يصنعها محمد الفيتوري من السودان، يقول فيها:

نحن العرب..

عنترة العبسي فوق صهوة الفرس

يصرخ في الشمس فيعلو الاصفرار وجهها

وترجف الجبال رهبة، وتجمد السحب

لأنه قهقه أو غضب

لأنه ثرثر أو خطب

لأنه النار التي

تفرخ ذرات الرماد والحطب[2]

إذا كان سيف بن ذي يزن كما تصوره قصيدة عبد العزيز المقالح السابقة غير قادرة على تلبية النداء بسبب ضعفه واحتضاره، فإن عنترة يبدو في صورة مخالفة له تماماً، فهو البطل الشجاع القوي الذي ترجف الجبال رهبة منه وتجمد السحب. وبالتالي فنحن أمام صورتين مختلفتين كل واحدة منهما تعكس حالة حضارية واجتماعية معينة، ضعف في اليمن وقوة في السودان.

---

[1]-لقد اهتم هذا الشاعر والناقد كثيراً بتراث وطنه فنشر العديد من الدراسات الأدبية والنقدية حوله نذكر منها كتابه: شعر العامية في اليمن دراسة تاريخية ونقدية وهو كتاب ضخم تعرض فيه صاحبه إلى نشأة الشعر العامي في اليمن وإلى أغراضه وخصائصه، ثم ملحق عن شعرائه. ومما يندرج في هذا الإطار أيضاً شكره وعرفانه بالجهود الذي قام به فاروق خورشيد بإحيائه لسيرة سيف بن ذي يزن، فهو يقول في مقدمة نثرية يستهل بها الرسالة الثانية ((إلى فاروق خورشيد. تحية من بلاد سيف للمجهود الكبير من جانبه في إحياء سيرة البطل.. الأسطورة الحقيقية)) عبد العزيز المقالح: الديوان، ص295.

[2]-محمد الفيتوري: الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1979-611/1.

لكـــن أليست هذه مفارقة عجيبة في بلدين عربيين ينتميان إلى تاريخ مشترك؟ أم أن السياسة في اليمن غيرها في السودان؟

علـــى العموم فإن ذكر الشاعر لاسم عنترة بطل السيرة الشعبية المعروفة فـــي جمـــيع أنحـــاء العـــالم العربـــي، هو بشكل ما تأكيد للبعد التاريخي لهذه الشخصية، وهو بعد يمكنها من التحول دون الانزلاق إلى فيافي اللاوجود. فبعد أن أثبت الشاعر هذا البعد أو الوجود الحقيقي لهذه الشخصية، انتقل بها إلى بعد آخـــر هـــو البعد الأسطوري حيث تحولت هذه الشخصية إلى إله أو نصف إله يتحكم في مظاهر الطبيعة، يصرخ في الشمس فيعلو الاصفرار وجهها وترجف الجـــبال وتجمـــد السحب عن الحركة. ولكي يحافظ الشاعر على البعد التاريخي داخـــل البعد الأسطوري لجأ إلى جملة من الأفعال المستعملة من طرف الإنسان كقوله (يصرخ، يعلو، ترجف، تجمد) فهذه الأفعال مرتبطة بالفعل الإنساني أكثر من ارتباطها بالفعل الإلهي.

وبـــالجمع بيـــن هذين البعدين (التاريخي أو الواقعي والأسطوري) استطاع محمـــد الفيتوري أن ينتج شخصية غير قابلة للموت أو الانكسار، فعنترة، بفعل تلك الأسطورية، أصبح شخصية مقدسة وخالدة. وفي هذا دلالة على أن البطولة في العرب لا يمكن أن تنتهي أو تزول، فالأمة التي أنجبت عنترة لا تزال تنجب مـــن أمـــثاله فـــي الشـــجاعة والقوة. وهنا يظهر تفاؤل الشاعر بالواقع العربي ومســـتقبله، بخلاف عبد العزيز المقالح الذي أبدى تشاؤماً كبيراً من هذا الواقع كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك.

أمـــا أمـــل دنقل فيوظف هذه الشخصية (عنترة) للتعبير عن الصراع الحاد بيـــنه وبين السلطة، فسادة القبيلة وكبراؤها، هم السلطة، وعنترة العبد الذي يقع على عاتقه الدفاع عن هذه السلطة بكل الوسائل التي يمتلكها، وعندما يحقق لها النصر، لا يلقى شكراً ولا عرفاناً، بل مزيداً من الهجر والنسيان:

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتزّ صوفها..

أردّ نوقها..

أنام في حظائر النسيان

طعامي: الكسرة.. والماء.. وبعض التمرات اليابسة.

وهاأنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة.. والرماة.. والفرسان

دعيت للميدان!

أنا الذي ما ذقت لحم الضأن..

أنا الذي لا حول لي أو شأن..

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان،

أدعى إلى الموت.. ولم أدع إلى المجالسة[1]!!

لا يزال عنترة (المثقف العربي)، كما يصوره هذا المقطع، يعاني من الحرمان والهجران، وهو سبيل التقدم والتحرر، يدعى إلى الموت ولا يدعى إلى المجالسة والمشاورة. وفي استخدام الشاعر لهذه الشخصية إشارة ذكية إلى أن السياسة والسلطة في الوطن العربي لم تتغير منذ العصر الجاهلي، فهي لا تزال تسير وفق التمييز العنصري والعصبية القبلية. وقد يرمز (عنترة) هنا إلى الشعب العربي الذي تركه الحكام في صحراء الإهمال يسوق النوق إلى المراعي ويحلب الأغنام وينام في الحظائر، حتى إذا ما أنشبت الحرب أظفارها، أسرعوا إليه مستصرخين يدعونه للدفاع عن أموالهم وأنفسهم.

وإلى جانب سيرة عنترة، فقد استخدم أمل دنقل سيرة (الزير سالم) في قصيدته (لا تصالح) ليعبّر من خلالها عن قضية الصراع العربي الإسرائيلي محذراً رئاسة مصر من مغبة الوقوع في قبضة إسرائيل بإقامة الصلح معها. تتألف هذه القصيدة من عشرة مقاطع أو وصايا على غرار وصايا كليب العشرة، يبدأ كل منها بنهي (لا تصالح!)، بل الشاعر نفسه لا يتوانى في التصريح بأن ما يكتبه هو ذاته ما جاء على لسان كليب، فهو يقدم لقصيدته بهذه الوصايا قائلا:

((.. فنظر (كليب) حواليه وتحسر، وذرف دمعة وتعبّر، ورأى عبداً واقفاً فقال له: أريد منك يا عبد الخير، قبل أن تسلبني، أن تسحبني، إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير، لأكتب وصيتي إلى أخي الأمير سالم الزير، فأوصيه بأولادي وفلذة كبدي.. فسحبه العبد إلى قرب البلاطة، والرمح غارس في

---

[1]- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987، ص 123-124.

ظهره، والدم يقطر من جنبه.. فغمس (كليب) إصبعه في الدم، وخطَّ على البلاطة وأنشأ يقول..))[1]:

لا تصالح!

.. ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك،

ثم أثبت جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى..

....

لا تصالح على الدم.. حتى بالدم

لا تصالح! ولو قيل رأس برأس،

أكل الرؤوس سواء؟!

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيك؟!

وهل تتساوى يد.. سيفها كان لك

بيد سيفها أثكلك؟

أول شيء يمكن لقارئ هذا النص أن يلاحظه، استعمال الشاعر لبعض المفردات والمعاني نفسها الواردة في نص السيرة الشعبية مثل لفظة (لا تصالح) التي تكررت كثيراً في النصين (السيرة والقصيدة) وكانت بمثابة البؤرة التي تنجذب نحوها جميع المعاني والصور. وقول الشاعر في مطلع هذا النص: ((لا تصالح.. ولو منحوك الذهب)) لا يختلف عن قول كليب للمهلهل لا تصالح ولو أعطوك مالاً مع عقود. لكن هذا لا يعني أن الشاعر قد وقع في التكرار أو التقليد لما جاء في السيرة الشعبية، بل العكس هو الصحيح، لأن الشاعر منح هذه الأشكال حياة جديدة باستخدامه لها ضمن إطار معاصر وقضايا حديثة. وقد أطلق علي عشري زايد على هذه الطريقة في التعامل مع التراث اسم (مرحلة

(1)- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة. ص 323.

التّعبـــير بـــالموروث)، أي: (تّوظـــيف التّراث تّوظيفاً فنياً للتّعبير عن التّجارب الشّـــعرية المعاصرة)[1] بدل (التّعبير عن الموروث) الذي هو شكل من أشكال استنســـاخه أو تسجيله، وهذه الصيغةَ الأخيرة (التّعبير عن الموروث) هي التّي حكمت علاقة الشّاعر بالتّراث فتّرة طويلة.

* * *

[1]-استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 25.

الفصل الثاني

الروافد التراثية

-الأساطير والحكايات

-الطقوس والمعتقدات

الروافد التراثية:

إن الحديث عن الروافد التراثية التي أغنت القصيدة المعاصرة برموزها ودلالاتها حديث صعب متشعب، لا يمكن بأيِ حال من الأحوال الإلمام به أو اختزاله في صفحات مثل هذه، وذلك راجع في اعتقادنا إلى تعدد هذه الروافد وتنوعها واختلاف طبيعتها ومصادرها، فمنها القديم والحديث، العربي وغير العربي، التاريخي والأسطوري، وهي في كل الأحوال تحمل في طياتها خصائص وسمات متباينة حسب بيئتها وتاريخها وهويتها. بالإضافة إلى انتماء هذه الروافد إلى أشكال تعبيرية مختلفة: أساطير-حكايات-أمثال-أغاني-معتقدات-وسير، لكل منها مميزات وخصائص.

لكن على الرغم من صعوبة هذا الحديث وتشعبه فإنني. سأحاول الوقوف عند أهم تلك الروافد لكشف النقاب عنها، وبالخصوص تلك التي استفاد منها الشاعر العربي المعاصر، وتجلت ملامحها على بنية قصيدته ومضمونها أكثر من غيرها وهي:

1-الأساطير والحكايات:

تعد الأساطير والحكايات قديمها وحديثها من كنوز المعرفة التي لا تقدر بثمن، فمضمونها وقف على تاريخ الإنسان وإدراكه للعالم وتصوره إياه، لذلك عدت مصدراً خصباً من مصادر دراسة نمط تفكير الشعوب ورؤيتها للكون ومعرفة مواقفها من القضايا الجوهرية التي عانت منها وشغلتها ردحاً من الزمن كالموت والخلود والمقدس وغيرها. غير أن الوصول إلى فهم تلك الأساطير والحكايات وكشف النقاب عنها مطلب عسير في كثير من الأحيان. ذلك أن الأساطير من أشد حقول المعرفة غموضاً وضبابية، فهي تضرب بجذورها في عمق الماضي السحيقِ، وفي عالم فسيح وغريب في الوقت ذاته، كل شيء فيه ممكن مهما بدا منافياً للعقل والمنطق والتفكير السليم، إنها شهادة

عن مرحلة بدائية من مراحل التفكير الميتافيزيقي، اختلطت فيها الحقائق التاريخية بالمعتقدات والطقوس والتصورات الفلسفية الأولى التي حاول الإنسان آنذاك بواسطتها إقناع نفسه بحقيقة ما يشاهد ويسمع من مظاهر هذا الكون العجيب.

إن الطابع الفكري والديني للأساطير، وارتباطها بالممارسات الشعائرية والسلوكية، جعلها تحتل مكانة مرموقة -تشبه مكانة الشعر عند العرب- في الحضارات القديمة كالحضارة المصرية والسومرية والبابلية والآشورية واليونانية وغيرها من الحضارات القديمة. حيث كانت الأساطير لدى تلك الشعوب قصصاً مقدسة، وأحداثاً حقيقية لا مجال للشك فيها، وقعت في الزمان الأول[1] زمن البدايات الخرافي.. فهي تروي قصة أصل الإنسان والحيوان، وخلق العالم والكون والحياة، وصراع الآلهة، وعلاقتها بالإنسان وما يحيط به من مظاهر وأشياء مهمة.

صحيح أن الأسطورة لا نصيب لها من النجاح في إعطاء الإنسان قوة مادية أشد للسيطرة على البيئة، لكنها مع ذلك تعطيه وهم القدرة على فهم الكون والسيطرة عليه[2] وهذا شيء بالغ الأهمية لأنه استطاع أن يخفف من قلق ذلك الإنسان وحيرته ويحدث لديه قليلاً من التوازن والانسجام بينه.

وعلى الرغم من تباين آراء الباحثين حول مفهوم الأسطورة وأنواعها[3]، وما يندرج تحتها من أشكال سردية أخرى مشابهة كالخرافة والقصة الشعبية. فإنهم يكادون يُجمعون على وحدة التصور والخيال التي تجمع بين هذه الأشكال الأدبية كلها، وتجعلها أقرب إلى لغة الأحلام والرموز والشعر، وهو الشيء الذي شد الشاعر المعاصر إليها محاولاً استنطاقها والاستفادة منها في نصوصه للخروج بها إلى دائرة الكتابة الجديدة وإعطاء التجارب الإنسانية، على مرّ العصور، آفاقاً أرحب تتيح مجالاً واسعاً لحرية التصرف في الأحداث وفق ما

---

(1) -*Mircea Eliade: Aspects du mythe. Gallimard 1963 p9*

(2)- *ينظر: كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى: ترجمة: صبحي حديدي. منشورات عيون. دار البيضاء. 1986. ص 18.*

(3) - *من هذه الأنواع نجد الأسطورة الطقوسية. التعليلية. الرمزية. التكوينية أو أسطورة الأصل كما يسميها صموئيل هنري هووك. أسطورة البطل المؤلهة، أسطورة الحسيت. أسطورة البعث. ينظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة ص15 وما بعدها. وأيضاً صموئيل هنري هووك: منعطف المخيلة البشرية (بحث في الأساطير) ترجمة صبحي حديدي دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط1 1983 ص9.*

يخدم فلسفة الإنسان المعاصر ووجهة نظره.

فالشاعر المعاصر حين يعود إلى الأساطير ـ وهي في رأيه ضرب من الشعر البدائي ـ فإنه لا يعود إلى تلك الأحداث والجزئيات التي تتألف منها هذه الأساطير إلا قليلاً، بسبب تغيرها وقابليتها للتطور بفعل الرواية. وإنما يعود إلى تلك الأجواء والظلال الشعرية المصاحبة لها، ليرى في خيالها الساذج البسيط، عمق صلة الإنسان بالكون، ويستشف من خلاله صدق التعبير عن بواكير المعرفة الإنسانية وهي في طور الطفولة والنشوء، ويصوغ من تلك الظلال والأحداث البسيطة نسيجاً شعرياً في تشكيل جمالي جديد غير مألوف في بلاغة الكتابة العربية، يتيح له أن يصور ويثبت أو ينفي ما شاء من مضامين العصر ووجهات نظره.

إن تعلق البدائي بهذا النوع من التخيل والتصورات، جعله يعتقد بنظام ثنائي للحياة فالطبيعة عنده ((قوة سرية مفيدة ومدمرة معاً، جذابة ومرعبة، نافعة للصحة ومميتة، وباختصار لها كل ازدواجية "المقدس" وهي في النهاية لغزية معماة" [1] مما سبب له اضطراباً وقلقاً وشعر بالاغتراب الروحي وأحس بضرورة الشعائر والطقوس كوسيلة للخلاص وإنقاذ الحياة من الموت والاندثار. وتأتي في مقدمة هذه الطقوس أساطير الموت والانبعاث وأساطير الخلق والولادة أو أساطير الأصل والتكوين كما يسميها البعض وأساطير الرمز، وكل ما يتعلق بهذه الأنواع من معتقدات ترمز إلى الخصب والعطاء وما له صله بدورة الحياة والموت والبعث كأسطورة تموز وعشتار والفينيق والعنقاء وبروميثيوس وسيزيف وغيرها.

على الرغم مما يذكره بعض الدارسين عن الأساطير والحكايا من أنها لعب ولهو وأباطيل لا طائل من ورائها[2]، فقد كانت بالنسبة للإنسان البدائي تمتلك قوى سحرية خارقة، وقدرات غير عادية، تسمح له بالسيطرة على الكائنات والأشياء. بل أكثر من هذا فإن الاعتقاد السائد آنذاك هو أن معرفة أسطورة ظاهرة ما، يساعد على إعادة خلق هذه الظاهرة[3]. وعلى العموم فقد استطاعت الأسطورة بوسائلها التعبيرية الخاصة، آنذاك، أن تقدم العديد من الإجابات عن تساؤلات الإنسان واستفساراته حول هذا الكون المرعب، الذي لا

---

[1] - هيرفة روسو: الديانات. ترجمة: متري شماس، المنشورات العربية (سلسلة ماذا أعرف 25) صـ20.

[2] - ينظر: ابن منظور: لسان العرب (مادة سطر).

[3] - ينظر: علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. صـ176.

يملك عنه أدنى أشكال المعرفة واليقين.

من هنا أحس الشاعر المعاصر بما أحس به أسلافه من قلق وحيرة كنتيجة لما وصلت إليه حضارة القرن العشرين من وسائل الدمار الشامل وآلت إليه المجتمعات البشرية من انحلال خلقي يكون في يوم ما سبباً في هلاكها وانقراضها، كما حصل مع قوم عاد وثمود، وشعر بالخطر يهدد الحياة الإنسانية وينذر بخرابها، فأسرع إلى الأساطير يعيد لها طاقاتها الخارقة وقدراتها السحرية التي فقدتها في عصر العلم والتكنولوجيا، كما أسرع إلى الطقوس يلتمس فيها بعثاً وتجديداً، كما كان أسلافه يفعلون، وكأنه يريد بهذا الفعل الرمزي إيقاف صيرورة هذا التدمير المحتمل، وبعث الحياة من جديد بواسطة طقوس وشعائر خاصة تتلخص في تكرار أعمال الخلق كما صورتها المعتقدات وحكت عنها الأساطير.

قبل البدء في تقديم نماذج شعرية لإبراز تلك الأساطير وطرق تعامل الشعراء معها، علينا أن نشير إلى أن الفضل في ذلك يعود إلى تلك الجهود التي بذلها الأناسيون والفلاسفة وعلماء النفس، والتي فتحت أعين المبدعين والشعراء على هذا الكنز الثمين من الأفكار والتخيلات. ويأتي على رأس هؤلاء السير جيمس فريزر SIR JAMES FRAZER (1854 - 1941) في كتابه الشهير (الغصن الذهبي)، وبرونسلاف مالينوفسكي (1884 - 1943) BRONISLAW - MALINOWSKI وكلود ليفي شتراوس 1908 CLAUDE LIVI - STRAUSS وأرنست كاسير (1874 - 1945) ERNST CASSIRER ومارتين هيدجر MARTIN (1889 - 1976) HEIDEGGER وغيرهم.

تعد دراسات العالمين النفسيين سيغمون فرويد 1856 - 1939 SIGMUND FRAUS، وكارل يونغ CARL GUSTAV 1875 - 1961 JUNG المتمثلة في اكتشافهما اللاشعور الفردي والجمعي من بين الإنجازات العلمية العامة في التعرّف على الرموز والذكريات والعادات والمعتقدات والأساطير وطرائق التفكير والسلوك التي خلفتها الأجيال عبر آلاف السنين، ولا زالت قابعة في عمق اللاشعور تتحرك من حين إلى آخر بفعل دوافع معينة، على شكل رموز وصور تجسدها لغة الشعر والأحلام، أطلق عليها يونغ

اسم النماذج العليا (Archetypes)[1].

الفضل إذن، يعود إلى هؤلاء العلماء الذين أخرجوا هذا التراث من دائرة النسيان والمفهوم الشعبي البسيط إلى دائرة العلم والمعرفة الإنسانية الواسعة، يمكن بواسطته الوصول إلى فهم أنساق الثقافات البدائية وأشكالها المتنوعة، تلك الثقافات التي أصبحت تغري الشاعر المعاصر لما تتميز به من طبيعة سحرية وقيم جمالية عالية، وقوالب فنية وتقاليد شفهية يكون الاعتماد فيها على نظام الصيغ أكثر من أي نظام لغوي آخر، وأنماط من التعبير الرمزي يجعل منها أنظمة معقدة وإشارات من الدرجة الثانية.

أ ـ الغصن الذهبي:

كان لهذا الكتاب الذي ظهر في أثني عشر مجلداً ما بين 1890 و 1915 الريادة في لفت انتباه الشعراء إلى التراكم الفلكلوري الواسع، المليء بالرموز والإشارات. والكتاب ليس فقط معالجة موسوعية للحياة البدائية، وإنما هو أيضاً الكتاب الذي يعود إليه الفضل في الاهتمام الأدبي الراهن بموضوع الأسطورة. وهو كما ذكر البروفيسور "بكلي" مصدر يكاد لا ينضب للأساطير الرموز والمركزية في أدب القرن العشرين[2].

قال جبرا إبراهيم جبرا في مقدمة ترجمته لجزء منه تحت عنوان (أدونيس) سنة 1957: ((كان لهذا الجزء ـ أدونيس ـ فضلاً عن خطورته الأنثروبولوجية الظاهرة، أثر عميق في الإبداع الأدبي في أوربا في السنين الخمسين الأخيرة بما هيأه للشعراء والكتاب من ثروة رمزية وأسطورية نرجو أن يقبل عليها أدباؤنا أيضاً لإغناء أدبنا الحديث))[3] فاستجاب العديد من الشعراء لهذه الدعوة، وعلى رأسهم شاعر العراق بدر شاكر السيّاب الذي أفاد من الأساطير البابلية والفينيقية التي تضمنها الكتاب، وجعلها تؤدي أغراضاً عديدة ودلالات متنوعة داخل قصائده التموزية، ورأى فيها رموزاً لولادة جديدة لأولئك المعذبين الذين يقارعون الظلم والطغيان، في انتظار ثورة تعيد لهم

---

(1) - حول هذا المصطلح ينظر: جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية دار الجنوب للنشر، تونس 1998، ص388.

(2) - ينظر: جبرا إبراهيم جبرا: الأسطورة والرمز ودراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً، ص150.

(3) - جيمس فريزر: أدونيس، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات الصراع الفكري، بيروت 1957، ص6.

الأمل والحياة الكريمة.

يقول جبرا إبراهيم جبرا: ((لقد كان من المصادفات أن اطلع بدر على هذه الأسطورة (يقصد أسطورة تموز) في فصلين من مجلد كنت ترجمته من كتاب (الغصن الذهبي) لسير جيمس فريزر (...) ولما قرأهما بدر وجد فيهما وسيلته الشعرية الهائلة التي سخرها فيما بعد لفكرته، لأكثر من ست سنين، كتب فيها أجمل وأعمق شعره))[1].

وضمن هذا التصور أيضاً يندرج كتاب فرانكفورت (ما قبل الفلسفة) الذي ترجمه جبرا إبراهيم جبرا إلى اللغة العربية، وهو عبارة عن دراسة هامة في الأساطير والمعتقدات التي ظهرت في مصر ووادي الرافدين والتي نشأت عنها العديد من المذاهب والفلسفات في الحضارات اللاحقة.

وباختصار شديد فقد كان لهذين الكتابين، وبالخصوص أنهما مترجمان من شاعر وناقد معاصر، أثر كبير في دفع حركة الشعر المعاصر إلى الأمام بتقديمها مجموعة من الرموز والأساطير بنى عليها الشعراء فيما بعد قصائدهم وجعلتهم يتجاوزون أشكال البناء الشعري القديم وقوالبه الجاهزة، ويقتربون من نبع الشعر ومفهومه كما تمليه الظروف الجديدة ودواعي الحداثة والمعاصرة.

ومما زاد في اهتمام هؤلاء الشعراء بالتراث، إقبال ت.س إليوت عليه يغترف من مادته ليثري تجربته الشعرية ويشكل أدواته الفنية. لقد استطاع هذا الشاعر بما يمتلكه من عبقرية وموهبة وشعرية أن يفجر ما في الأساطير والحكايات من قيم وطاقات يمكن الاتكاء عليها في التعبير عن قيم العصر وقضاياه بأسلوب فني جديد لم تألفه الكتابة الشعرية من قبل. علماً أن توظيف الأساطير والتراث الشعبي عموماً بدأ منذ أن كتب هوميروس الإلياذة والأوديسة وهما من الشعر الملحمي المرتكز على التراتيل الدينية والأناشيد الأسطورية التي تتغنى بأمجاد الآلهة وأنصاف الآلهة، التي كانت تنشد في الأعياد والمناسبات من طرف أجيال متتالية من الشعراء المتجولين.

تعد أساطير الموت والانبعاث، وما يتعلق بهما من طقوس حكائية كما سبقت الإشارة، المصدر الأساسي الذي عوّل عليه الشاعر العربي المعاصر في انتقاء رموزه وبناء أفكاره وتجسيد رؤيته. أما بقية الأنواع الأسطورية الأخرى،

---

(1) - جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص 19.

فهي لا ترد إلا عرضاً أو تقحم في صلب أسطورة من هذه الأساطير، مما يجعلها تحتل مكانة أدنى من الأولى، غير أن هذا لا يعني أننا نقلل من وظائفها الدلالية أو الفنية داخل النص الشعري، فهي بمثابة الروافد التي تقوي الدلالة وتعطي القصيدة أبعاداً جديدة وزخماً شعرياً يكسبها حرارة التواصل بين الأجيال عبر أساطيرها وتراثها الفلكلوري.

ب ـ أسطورة تموز (التجاوز والانبعاث):

إذا كان تموز هو إله الخصب عند البابليين، فهو عند المصريين (اوزيريس) وعند الفينيقيين والإغريق (أدونيس). وقد كانت هذه الآلهة الثلاثة ذات دلالة واحدة فهي ترمز إلى النماء والخصب، وللقوة التي تدفع الطبيعة إلى الانبعاث والتجدد والتي يتم من خلالها التحكم في دورية الزمن وتعاقب الفصول وما ينجم عنهما من نمو في الزرع وكثرة المحاصيل. وللإشارة فقد كان الإنسان البدائي يعتقد أن موت الطبيعة سببه موت الإله، ولإنقاذها يتوجب إنقاذ الإله عن طريق إقامة الطقوس والشعائر. ((وسواء كانت هذه القوة التي تدفع الحياة إلى الاستمرار هي أدونيس أو تموز أو إيزيس وأوزيريس أو كانت ملكا بالفعل، فإن نسيج القصة واحد، وطقوس الاحتفال بموته وبعثه واحدة. ويتألف نسيج القصة أساساً من النقيضين: الموت والبعث، والجدب والخصب، والحزن والبهجة))[1].

وبما أن هذه الأساطير تسعى إلى غاية واحدة، تتلخص في تجديد دورة الحياة وبعث فعل الخصب والنماء في الطبيعة فإن الشاعر المعاصر حاول أن يجعل منها، على اختلاف أسمائها ومصادرها لقباً لتموز، فتجاوز الأسماء ليغترف من النبع مباشرة، فالسيّاب على سبيل الذكر، حاول أن يجعل من الأسطورة السومرية ــ بوصفها أقدم هذه الأساطير نشأة ــ مجاله في استلهام رمز البطل القتيل لكنه كان في كل مرة يُضفي عليه طابعاً ولوناً خاصاً، فهو مرة ذو لون بابلي، ومرة كنعاني، ومرة فينيقي ويوناني، وأخرى مصري.

وليس من المستبعد أن يكون هذا الشاعر على درجة عالية من الثقافة الفلكلورية والرموز الميثولوجية فهو يدرك أصول تلك الأساطير ومواطن تداخلها والتقائها، لذا ألفيناه يجمع بين أبطالها وشخصياتها. فأدونيس بطل

---

(1) – نبيلة إبراهيم: الإنسان والزمن في التراث الشعبي. مجلة الأقلام، بغداد أيار 1976، العدد 8، ص 24.

الأسـطورة الفينيقـية والإغريقية كان لقباً من ألقاب تموز، الذي كان يعبد عند ((الأقـوام السامية في بابل وسوريا ثم أخذ الإغريق عنهم عبادته حوالي القرن السـابع قبل الميلاد وكان اسم الإله الحقيقي (تموز). وما التسمية (أدونيس) إلا الكلمـة السـامية ومعناها (السيد) وهو لقب احترام كان يطلقه عليه عباده))[1]. وربمـا كـان هذا التداخل بين الميثولوجيات المختلفة حول أسطورة واحدة، من الأسـباب التـي أثرت هذا التنويع في التعامل مع الأساطير، بل وساعدت على اكتشاف مناطق مجهولة من تلاقي الحضارات وهجرة الثقافات.

ومـثل مـا ارتـبط (تموز) (بعشتار)، ارتبط (أدونيس) (بأفروديت) مرة بوصـفه إغريقـياً، و(بفيـنوس) مـرة أخرى بوصفه رومانياً، وكذا الحال في الأسـطورة المصـرية والكنعانـية، حيـث ارتبط (أوزيريس بايزيس) و(بعل بآنـات). وقد جسدت هذه الآلهة (ربات العشق والجمال والحكمة) معنى البعث والحـياة عبر سلوك دال على عمق التضحية والإخلاص للزوج الإله، في زمن كـان فيه الناس ((يعتقدون أن تموز يموت كل سنة متنقلاً من أرض المرح إلى العـالم المظلم تحت الأرض، وأن قرينته الإلهية ترحل كل سنة في البحث عنه إلى البلاد التي لا عودة منها، إلى دار الظلام حيث التراب مكوم على الأبواب. وفـي أثناء غيبتها تنقطع عاطفة الحب عن الشبوب في الصدر، فينسى الإنسان والحـيوان على السواء تكثير جنسه، ويهدد الفناء الحياة))[2]، وهنا يتحتم القيام بطقـوس موت تموز من أجل عودته وانبعاثه مع عشيقته، وإلا سيحل الخراب والفناء.

مـن هنا أطل الشاعر العربي المعاصر على عمق المعاناة الإنسانية عبر مسـارها التاريخـي الطويل منذ أن كان الإنسان يقدم نفسه قرباناً للآلهة حفاظاً على حياته وحياة أبنائه، (فتموز)، من الناحية الرمزية، يموت ليُبعث مرة ثانية، لأن فـي موتـه حياة له، وفي حياته موت له، هكذا أرادت لـه الآلهة مغتصبة الخلـود، لكنه على الرغم من ذلك سيبقى مضحياً واهباً الحياة للطبيعة ومجدداً لفصولها وتكاثرها.

ومـن العبث في تصور الشاعر المعاصر، أن لا تكون لهذه التضحية التي بطلها تموز أكثر من معنى.. ولابد للجدب والعقم في الحياة المعاصرة من تموز ينهض بعبء الولادة والانبعاث. ومن ثمّ كان لاهتمام الشاعر بأسطورة (تموز)

---

(1) - جيمس فريزر: أدونيس، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، دار الصراع الفكري، بيروت 1957، ص11.

(2) - جيمس فريزر: أدونيس، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، ص13.

مبرراته الشعرية ومصوغاته الفكرية، أضف إلى ذلك أنها الأسطورة التي تلتقي عـندها جميع أساطير الفداء والتضحية من أجل إعادة الحياة ودفع الموت بشكل مأساوي حاد.

مـن الفكرة ذاتها انطلق معظم الشعراء المعاصرين كالسيّاب وخليل حاوي وأدونـيس في توظيفهم لهذه الأسطورة بحيث أفادوا منها كثيراً، وجعلوها تؤدي أغراضاً دلالية وفنية متعددة. ورأوا فيها رمزاً لثورة عارمة تعيد الحياة الكريمة للشـعوب المضطهدة التي تقارع الظلم والطغيان، وانبعاثاً شاملاً لهذه الأمة من غفوتها وانحطاطها.

وقـد ازداد تمسـك هـؤلاء الشـعراء بهذه الأسطورة وغيرها من البعث والخـلاص بعد جملة من الأحداث والتغيرات العميقة في بنية المجتمع العربي وذهنيـته من جراء النكبة التي أصابته. وهذا ما جعل أحد النقاد يرى أن عملية توظـيف الرموز والأساطير التي شحن بها الشعراء كتاباتهم، إنما هي من فعل النكـبة[1]. هـذه النكبة والأساطير التي أوحت إلى بعضهم بضرورة النهوض والوقوف إلى جانب النموذج الغربي، غير أن التصدع كان أقوى من كل رؤية مـتفائلة في البحث عن ميلاد جديد، وبذلك انهار حلم الانبعاث والخلاص الذي زكاه عدم التكافؤ بين الغرب والشرق.

وكانـت النتـيجة أن اضمحلت هذه الأساطير والرموز (رموز الانبعاث)، لـتحل محلها رموز أخرى (معظمها صوفية). وهناك من بقي متمسكاً بها لكن موظفاً إياها بطريقة عسكرية أو ضدية كما جاء في قول السيّاب بعد أن تسرب إليه الشك في قدرة تموز على النهوض ونفض أكفان الموت عن نفسه:

ناب الخنزير يشقّ يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي،
ودمي يتدفّق، ينساب:
لم يغد شقائق أو قمحاً
لكن ملحاً.
"عشتار".. وتخفق أثواب

---

[1] - ينظر جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص74.

وترف حيالي أعشاب

من نعل يخفق كالبرق

كالبرق الخلب ينساب

لو يومض في عرقي

نور، فيضيء لي الدنيا

لو أنهض، لو أحيا

لو أسقى! آه لو أسقى!

لو أنّ عروقي أعناب!

وتقبّل ثغري عشتار،

فكأنّ على فمها ظلمة

تنثال عليّ وتنطبق،

فيموت بعينيّ الألق

أنا والعتمة(1)

هكـــذا تبدو فكرة الانبعاث بعيدة، ويبدو الشاعر حزيناً يخيم عليه اليأس ــ مـــن الوضع الاجتماعي والحضاري ــ والمرض، ويحس بناب الظلم ينفذ إلى كـــبده، بعـــد أن عـــادت حـــياته ملحاً لا نبت فيه، ورمزاً للبوار والجدب. أما (عشـــتار) واهبة الحياة والنور فصارت هي الأخرى عاجزة مثله لا تستطيع أن تفعل شيئاً، بل أكثر من ذلك أصبحت الظلمة تنثال من فيها، دون أن تترك بسمة للأمـــل والرجاء في أفق (تموز). إن أمل الشاعر ــ المتحد بتموز ــ قليل جداً، ولا يمكـــنه رسم الطريق فتموز عاجز عن الانبعاث. وسبل الخلاص من اليأس والمـــرض الذي قيره سنين عدة، وباتت نفسه قاب قوسين أو أدنى من الموت. أمـــر بعيد المنال، وهذا على الرغم من إيمانه بالانبعاث والنهوض الذي تؤكده بعـــض قصـــائده. فهـــو فـــي هذه القصيدة يفضل العدم والراحة الأبدية لنفسه و(لجيكور) التي ترمز إلى كل ما يحبه على الإطلاق.

هيهات. أينبثق النور

ودمائي تظلم في الوادي؟

---

(1) ــ بدر شاكر السياب: الديوان 1/410 ــ 411.

أيسقسق فيها عصفور

ولساني كومة أعواد؟

والحقل، متى يلد القمحا

والورد، وجرحي مغفور

وعظامي ناضحة ملحاً؟

لا شيء سوى العدم العدم،

والموت هو الموت الباقي[1]

يتضح أن تموز القصيدة غير تموز الأسطورة وإن اشتركا في الاسم، فقد استطاع السيّاب من خلال هذا المزج بين الشعري والأسطوري أن يبرز المنحى الجديد لعملية توظيف التراث، ويضفي على تجربته الشعرية بعداً فكرياً يسمح له بتجسيد رؤيته للحياة والموت. أما من الناحية الفنية فيتضح أن الرمز الشعري، سواء أكان أسطورياً أم تاريخياً، فهو ليس قالباً جاهزاً أو نظاماً إشارياً، يتكرر بدلالته ومعناه في جميع النصوص، بل هو نتيجة لكل ممارسة شعرية جديدة تطمح لأن تكون متفردة في طريقتها وأسلوبها. فالشاعر أثناء عملية الإبداع والكتابة يصنع رموزه بطريقته الخاصة وفق ما تمليه عليه تجربته ورؤيته. فإن عدنا إلى القصيدة مرة ثانية، نجد أن السيّاب قد دخل في عملية تناص عكسي مع النص الأسطوري، فلم يأخذ الرمز بدلالته الأسطورية، وإنما راح يبني إلى جانب تلك الدلالة، دلالة أخرى مخالفة لها تماماً، وهذا ليس من باب التقليد أو المحاكاة كما اعتقد أحمد المعداوي[2] وإنما هو عملية إنتاج لمعنى جديد، مما يؤكد أن الرمز عند بعض الشعراء المعاصرين ينبغي أن لا يفهم ويقرأ بالعودة إلى سياقاته القديمة، بل بالرجوع إلى معناه وإيحاءاته التي ابتناها الشعر في الكلام وبالكلام. لكن لا ينبغي أن يفهم أننا ننفي تماماً الدلالة الأولى للرمز.

فالرمز الأسطوري يظل محافظاً على إيحاءاته وظلاله مهما كانت عملية توظيفه في الشعر، حتى وإن بدت خافتة في بعض النصوص، فبمجرد ذكر رمز معين وليكن (تموز) على سبيل المثال، فإن ذكر الاسم (تموز) يظل يحمل تلك الأبعاد والدلالات التي زخرت بها الأسطورة، مما يجعل المتلقي داخل

---

(1) - بدر شاكر السياب: الديوان 412/1 ـ 413.

(2) - ينظر: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث. ص178.

فضــاء معين يصعب عليه الانتقال منه إلى فضاء شعري آخر ما لم تكن هناك قرائن تسمح بتجاوز المعنى الأول إلى المعنى الثاني على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني[1].

لقــد أدرك الشعراء هذا الأمر في بداية الرحلة، فكانوا يشرحون رموزهم ويشــيرون إلـــى أصولها في هوامش نصوصهم، وكانوا يتدرجون بالرمز من معــناه الأصلي إلى معان جديدة تسمح للمتلقي بالولوج إلى عالم القصيدة بتدرج فــي غير كلل أو غموض يفسدان عليه متعة الفهم والتذوق. وانطلاقاً من إيمان الشــعراء المعاصــرين بضرورة التغيير والانبعاث حاول خليل حاوي استثمار الشخصــيات والرموز الأسطورية اليهودية والمسيحية لتحقيق هذا التغيير، ففي ديوانــه (نهر الرماد) ـ النهر رمز الحياة والرماد رمز الموت ـ الذي شخص فــيه معانـــاة مجتمعه وهو يزحف بخطى متعثرة نحو النهوض والانبعاث وقد أصــابه مـــا أصـــابه من التدهور والتخلف والسأم، إشارة واضحة ودعوة إلى الاغتراف من منابع الثقافات وأصولها.

كـــان خلــيل حـــاوي، كمـــا يوحـــي بذلك عنوان هذا الديوان يعاني من الازدواجــية والانفصـــام بين الواقع والمثال، الصورة والمادة، الوجه والقناع، وكأنـــه مفــروض علــيه أن يمــر بالمصـــير نفسه الذي مر به (بروميثيوس) و(ســيزيف) اللــذان ظلا يحملان الهموم والعذاب. ونعتقد أن ليس هناك قصيدة فـــي شـــعره إلا وتوحـــي بهذين الصوتين الأبديين الذين يتجاذبانه ويفريان في أحشـــائه وأعماق روحه، وهذا على الرغم من الحلم الذي كان يراوده والمتمثل فـــي حـــبه للحياة والانتصار. ويبدو ذلك جلياً في هذا التوسل الصريح إلى آلهة الخصب والانبعاث:

يا إله الخصب، يا بعلاً يفض

التربة العاقر

يا شمس الحصيد

يا إلهاً ينفض القبر

ويا فصحاً مجيد.

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد

---

[1] - يــنظر: دلائـــل الإعجاز (في علم المعاني)، تحقيق محمد عبده، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت 1981، ص207.

نجَنا، نجّ عروق الارض

من عقم دهاها ودهانا[1]

يكــاد يكــون هذا المقطع طقساً سحرياً وممارسة رمزية لشعائر الخصب والــنماء، فـــالأرض العاقـــر تروى ببذار بعل، والشمس تشرق بانبعاث تموز، والمســيح يفــض القبر عبر الفصح إنها شبكة من الطقوس والرموز التي كان يؤمـــن بها البدائيون، اهتدى إليها حاوي بهدي من معاناته وتجربته التي انبنت أساساً على الأمل وفعل التجاوز والتخطي، غير أن هذا الأمل في رأيه، ــ كما سيتضح في قصيدته السندباد في رحلته الثامنة ــ لا يمكن أن يولد إلا من خلال الإحساس التام بالانهيار والزوال الشامل بواسطة نار محرقة أو طوفان جارف:

إن يكن، ربّاد،

لا يحيي عروق الميّتينا

غير نار تلد العنقاء، نار

تتغذّى من رماد الموت فينا،

في القرار،

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا[2]

تســهم أســطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية في تأكيد هــذا المعــنى أو الأمــل المتوخى عند الشاعر، فموت العنقاء وانبعاثها إشارة رمــزية إلى ضرورة الاقتناع بالتضحية من أجل النجاة والخلاص، وقد جاءت كلمـــة (فلــنعان) وهي لفظة مثقلة بدلالات الاستعداد لتحمل الصعاب والمشاق، لــترجح الكفـــة وتـــربط بيـــن الرؤيا وحقيقة المعاناة في الواقع، فالانبعاث عند الشاعر لا يمكن أن يتحقق بغير تطهير، والتطهير لا يمكن أن يكون بغير معاناة الاحتراق والاغتسال.

كان في الآفاق والأرض سكون

ثم صاحت بومة، هاجت خفافيش

دجا الأفق اكفهرّا

---

[1] - خليل حاوي: الديوان، دار العودة، بيروت 1993، ص119ــ120.

[2] - خليل حاوي: الديوان، ص125ــ126.

ودوّت جلجلة الرعد

فشقّت سحباً حمراء حرّى

أمطرت جمراً وكبريتاً وملحاً وسموم

وجرى السيل براكين الجحيم

أحرق القرية، عرّاها،

طوى القتلى ومرّا[1]

وفي (أنشودة المطر) ما يؤكد هذا المعنى، حيث يشير السيّاب من خلال مأساة العراق والواقع المتردي فيها إلى ملامح الغد الجديد:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السّهول والجبال،

حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرّجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر[2]

وخلاصة القول، فإن اكتشاف الشعراء المعاصرين لهذه الأسطورة وما يتعلق بها من رموز وطقوس، قد مكنهم من التعبير عن تجاربهم بطرق فنية سمحت لهم بنقل الشعر إلى دائرة أوسع بعيداً عن التقليد واجترار المكرور ومحاكاة الموضوعات المستهلكة، وفتح لهم باب الإبداع وتجسيد الرؤى وعرض التأملات والأفكار. ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن أكثر من ثلثي الشعر العربي المعاصر قد بُني على بقايا هذه الأساطير والمعتقدات التي أبدعتها المخيلة الشعبية واحتفظت بها الأجيال على مر العصور.

---

(1) - خليل حاوي: الديوان، ص111ـ112.

(2) - بدر شاكر السياب: الديوان 1، 477.

ج ـ أسطورة بروميثيوس[1] (الثورة والتمرد):

تعد أسطورة برميثيوس من الأساطير التي استهوت الشاعر العربي المعاصر في بحثه عن نموذج قوي يستطيع أن يجسد من خلاله رغبته في الانتصار والتحرر من القيود والحواجز، والتطلع إلى المعرفة بهدف تخليص الإنسان من التبعية الإلهية وجعله سيداً حراً يصنع حياته ويقرر مصيره بنفسه.

وقد صارت أسطورة برميثيوس، منذ قديم الزمان، معيناً لا ينضب اغترف منها الشعراء والفنانون فتحدث عنه هيزيودوس في قصيدته (الأعمال والأيام) على أنه الرحيم الذي يرى الناس ويعطف عليهم، ورأى فيه أفلاطون في (فيتاغورس) أباً لكل الأجناس البشرية. كما أشار إليه الشاعر اليوناني أسخيلوس وجعله بطلاً لمسرحيته (برميثيوس في القيد) و(برميثيوس الطليق) حيث نجد هذا الأخير يفخر بما فعله من خير في سبيل إسعاد البشر[2]، وحملهم على كسر القيود بواسطة المعرفة وحمل مشعل النار رمز الحركة والحياة.

ولعل من أشهر الأدباء الذين وظفوا هذا الشخصية في أعمالهم الأدبية في العصر الحديث "جوته" في مسرحيته (بروميثيوس) 1873، والشاعر الرومانتيكي الإنجليزي "شيلي" في مسرحيته المترجمة إلى العربية تحت عنوان (بروميثيوس انطليق) التي وظف فيها بروميثيوس رمزاً لمن يضحي في سبيل مستقبل الإنسانية وفجرها الجديد. وقد كان "شيلي" يحلم بهذا الفجر الذي يحمل لواءه الحكماء والشعراء والمضحون في سبيل الإنسانية، لأن كل واحد من

---

(1) - بطل أسطوري من صنع المخيلة البدائية اليونانية، تروي الأسطورة أنه رأى بثاقب فكره أنه يمكن للبشر أن يعيشوا سعداء إذا ما تحصلوا على النار. فاستعطف زوس كبير الآلهة أن يمنحه إياها، إلا أن زوس أجابه قائلاً ((بالنار سوف يصبح بنو البشر في غاية المهارة فيظنون أنفسهم أنداداً للآلهة)). لم يكترث بروميثيوس بغضب زوس وقرر أن ينزل النار إلى الأرض. غضب عليه هذا الأخير وأمر الآلهة أن تأخذه إلى جبل كيناوس. وتشده إلى صخرة ضخمة يؤمها نسر بري متوحش ينقر جسده العاري ويلتهم كبده كل صباح، لينمو له كبد جديد في المساء. وعلى الرغم من هذا العذاب فقد ظل البطل صامداً، لم يطلب الرحمة والصفح إلى أن خلصه هيراكليز. حول هذه الأسطورة ينظر: شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص100. وأيضاً: ماكس شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة: حنا عبود منشورات دار علاء الدين، دمشق 1999، ص209، برنارد ايفلسن: ميثولوجيا الأبطال والآلهة والوحوش، ترجمة: حنا عبود. منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1997، ص63.

(2) - ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت 1983، ص310.

هؤلاء إنما هو بروميثيوس جديد[1].

وقبل الحديث عن هذه الأسطورة في الشعر العربي المعاصر وما ترمز إليه من دلالات وأبعاد أغنت النص وأضفت عليه طابعاً إنسانياً وشمولياً عاماً، نشير إلى أن هذه الأسطورة تشبه في أكثر من نقطة القصة الشعبية التي نسجت حول صلب المسيح عليه السلام[2]، فكلاهما قدم نفسه فداء لتخليص البشرية من العناء والقهر، وكلاهما حاول أن يجسد حكائياً فكرة الاستشهاد من أجل الآخرين، فأصبحا رمزين من رموز الفداء والتضحية، وبهذه الرمزية أو الدلالة يوظفان في أغلب القصائد الشعرية، حتى وإن لم يذكر اسميهما، لأن ما يهم الشاعر هو سريان هذه الروح ـ روح التضحية والاستشهاد أو الروح البروميثيوسية إن صح هذا التعبير ـ في القصيدة ولا يهم سواء ذكر بروميثيوس أو غيره يقول محمد جميل شلش:

سارق النار، رفيقي في المصير،
لم يزل يحلم بالفجر الكبير،
كبداً، أقوى من الآلام..
والأحزان..
والصمت المرير
كبداً منصدعة،
ينهش النسر بقاياها..
وتترو..
....
سارقاً ما زال فينا،
يحمل المشعل في الأعماق ديناً،
ويغني لعبير الشمس..
*في أعماق ليل "العاشرة"**
يا عدو الفجر، إن الفجر آت،

---

(1) – ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص310.
(2) – قال تعالى: ﴿وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم﴾ النساء: 156.

وعلى البلاغي تدور الدائرة[1].

يستلهم محمد شلش في هذا المقطع عذاب بروميثيوس ليعبر من خلاله عن عذابه وآلامه وهو داخل الزنزانة يستصرخ ويحلم بفجر جديد. إن توحد الشاعر بسارق النار ـ كما فضل هو التعبير عنه ـ أكسب عذابه غنى ومدلولاً، وأضفى عليه بعداً إنسانياً وأسطورياً، وجعل وقعه في الملتقى حياً متدفقاً. فالشاعر المتّحد ببروميثيوس يرفض الاستسلام ويأبى الخضوع والانسياق ويحلم بالانتصار على الرغم من العذاب الشديد، ما دام هناك بقايا حياة في كبده:

يا عدو الفجر... يا نسل النسور الفاجرة،

لم تزل بقايا حياة

في دمي، في فلذة من كبدي المنصدعة،

لم يزل يخفق قلبي للفصول الأربعة،

لم أزل أؤمن بالإنسان

في وهران[2]

إن المعنى الأولي الذي يوحي به هذا المقطع، بالإضافة إلى روح التضحية والاستشهاد، هو هذا العنصر الجديد المتمثل في القدرة على الانبعاث والتعاقب (لم يزل يخفق قلبي للفصول الأربعة)، وفي توحد الذات المبدعة (الشاعر) بالزمان، إشارة إلى عمق المعاناة والرغبة في التمسك بخيط اللحظة الأبدية، وهو إلى جانب هذا المعنى يكشف إصرار الشاعر وإيمانه بطريق الاستشهاد والتضحية الذي لا يمكن أن يؤدي إلى مسلك آخر غير مسلك الخلود والبقاء[3].

غير أن الإنسان المعاصر كما يرى عبد الوهاب البياتي قد خان بطولة بروميثيوس لأنه يسعى إلى الطعام أكثر من سعيه إلى الحرية التي منحه إياها هذا البطل. ولو أن بروميثيوس عاد إلى الأرض كما يقول ألبير كاموا (*1960-1913*) لوقف الناس منه الآن مثلما وقف الأرباب منه بالأمس، سيربطونه إلى

---

(1) - محمد جميل شلش: الديوان، دار العودة، بيروت، ط*8*، *1197*، ص*102*ــ *103*.

(2) - محمد جميل شلش: الديوان، ص*103*.

(3) - قال تعالى ﴿ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون﴾ آل عمران: *168*.

الصخرة باسم الإنسانية، مع أنه أقدم رمز لها[1] وقد تجلت هذه الصورة واضحة عند البياتي حيث ظهر بروميثيوس وقد بلغ حداً من اليأس والبكاء والضعف:

داروا مع الشمس فانهارت عزائمهم

وعاد أوّلهم ينعي على الثاني

وسارق النار لم يبرح كعادته

يسابق الريح من حان إلى حان

ولم تزل لعنة الآباء تتبعه

وتحجب الأرض عن مصباحه القاني

ولم تزل في السجون السود رائحة

وفي الملاجئ من تاريخه العاني

مشاعل كلما الطاغوت أطفأها،

عادت تضيء على أشلاء إنسان

عصر البطلات وقد ولّى، وها أنذا

أعوذ من عالم الموتى بخذلان

وحدي احترقت! أنا وحدي! وكم عبرت

بي الشموس ولم تحفل بأحزاني

إني غفرت لهم

إني رثيت لهم!

إني تركت لهم

يا ربّ أكفاني![2]

---

(1) - ينظر إحسان عباس: من الذي سرق النار (خطرات في النقد والأدب) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1970، ص112.

(2) - عبد الوهاب البياتي: الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص180- 181، من قصيدة (سارق النار).

د ـ أسطورة سيزيف[1] (رمز الإدانة المطلقة والفشل الأزلي):

إن الوقوف عند هذه الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، وإحصاء القصائد التي وظفت فيها، يُبرز مدى اهتمام الشعراء المعاصرين على اختلاف توجهاتهم وأفكارهم، بهذه الأسطورة التي تكاد تكون سمة مميزة لبعضهم، كما سيتضح بعد قليل.

ترمز أسطورة سيزيف باختصار إلى مجانية العمل الإنساني وضياع الجهد، كما أنها تجسيد للإحسان بالعبث واللاجدوى ((بانعدام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي، وبين انعدام المنطق في تركيب العالم))[2]، وهو إحساس رافق الإنسان منذ أن استعمل ذهنه وفكره في فلك الألغاز التي تواجهه في هذه الحياة، وقد ازداد هذا الإحساس حدة في العصر الحديث بسبب التغيرات الكبيرة التي طرأت على الواقع الإنساني على صعيد التفكير والتصور مما عمّق هذا الإحساس، أو بالأحرى هذه الرؤية العبثية عند بعض الشعراء.

وإذا كان ألبير كامي وهو من المعجبين بهذه الأسطورة كما يظهر من خلال كتابه (أسطورة سيزيف) ـ الذي نقله إلى العربية الأستاذ أنيس زكي حسن ـ يأخذها بهذا المعنى، دون أن يضيف إليه شيئاً، ليقيم عليه جوهر فلسفته حول نظرته إلى الإنسان والمجتمع، مثله مثل الأدباء العبثيين الذي يؤمنون بانعدام الهدف انعداماً مطلقاً من الحياة. فإن الشاعر العربي المعاصر كان خلافاً لذلك بحكم الرواسب الثابتة المستمدة من الفكر العربي والعقيدة التي ترفض أن تكون الحياة عبثاً ولهواً[3]. غير أن تأثر هذا الشاعر بالشعر الغربي وفلسفاته بحكم الاحتكاك والتأثير والتأثر الحاصل بين الثقافات والحضارات، جعل هذا الإحساس بالعبث واللاجدوى يتفاقم لدى بعض الشعراء الذين عاشروا حالات من التقلب الفكري نتيجة انتماءاتهم المختلفة، أو نتيجة هذا التساؤل

---

(1) - تروي الأسطورة أن الآلهة حكمت على سيزيف، لإفشائه سر زوس الذي خطف زجينا لأبيها. بالأعمال الشاقة وحمل الصخرة إلى رأس الجبل ليلقي بها إلى السفح، فيعود لحملها ثانية. وهكذا إلى ما لا نهاية له. حول هذه الأسطورة ينظر: ماكس شابيرو: معجم الأساطير ترجمة حنا عبود. ص229.

(2) - جون كروكشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، ترجمة جلال العشري، دار الوطن العربي، دون تاريخ، ص58.

(3) - قال تعالى ///

المستمر الذي طرحه الفكر البشري عبر أسطورة (سيزيف) وهو يقوم برفع الصخرة من سفح الجبل إلى قمته دون غاية ولا هدف.

يقول صلاح عبد الصبور وهو يطرح السؤال نفسه:

ما غاية الإنسان من أتعابه، ما غاية الحياة؟

يا أيها الإله[1]!

لا يريد صلاح عبد الصبور من طرحه لهذا السؤال الوصول إلى إجابة، بقدر ما يريد التعبير عن رؤية فلسفية تؤكد عبثية الجهد الإنساني المبذول، ما دام هذا الجهد لا ينتهي إلى غاية أو هدف. والواقع أن هذا التساؤل نابع عن تساؤل آخر مفاده أنه إذا كان الإنسان محكوم عليه مسبقاً بالموت والجحيم فلماذا كل هذا الجهد والتعب؟ وهو سؤال طرحه من قبل أبو العلاء المعري بشيء من التهكم والسخرية. ويزداد هذا الإحساس بالعبث ومجانية التجربة الإنسانية حين يقول:

أموت لا يعرفني أحد

أموت لا يبكي أحد

وقد يقال، بين صحبى، في مجامع المسامرة

مجلسه كان هنا، وقد عبر

فيمن عبر...

يرحمه الله...[2]

لقد تمكنت هذه الرؤيا، وهي في جوهرها رؤيا سيزيفية كما أسلفنا، من نفسية صلاح عبد الصبور فطبعت العديد من قصائده وبالخصوص تلك التي كتبها حين استشعر موت الإنسان الإنسان، فأدى به هذا الشعور إلى التسليم بأن هذا الكون موبوء، لا يصلحه شيء[3]، والأرض فيه بغي طامث[4] أيامه مريضة[5]، دنياه عجوز عقيم[6]، وعالمه يموج بالتخليط والقمامة[1]، وبأن

---

[1] - صلاح عبد الصبور: الديوان، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص30.
[2] - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص194ـ 195.
[3] - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص267.
[4] - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص297.
[5] - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص334.
[6] - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص137.

إنسان هذا العصر إنسان أجرف مزيف، غير أصيل:

يا صاحبي!...

ما نحن إلا نفضة رعناء من ريح سموم

أو منية حمقاء

والشيطان خالقنا ليجرح قدرة الله العظيم[2]

أما:

الإنسان الإنسان عبر

من أعوام

ومضى لم يعرفه البشر

حفر الحصباء، ونام

وتغطى بالآلام...[3]

هكـــذا استطاع صلاح عبد الصبور أن يحول مضمون الأسطورة اليونانية إلـــى رؤيا شعرية وفلسفية مكنته من الغوص في غور حياتنا المعاصرة ليجلي سمتها البراق وجوهرها المزيف، ومن ثم فلا غرو أن يكون سيزيف هو البطل الـــذي يطـــل من هذه المقاطع الشعرية معبراً عن وحدة الشعور الإنساني حين ينتابه السأم والملل.

هـ - ألف ليلة وليلة:

إن الحديث عن أثر الليالي في الآداب الحديثة، حديث يطول وليس بوسعنا أن نخـــوض فيه الآن، فقد أفردت لـــه دراسات خاصة، و((يكفي أن نعرف أن الليالـــي طبعت أكثر من ثلاثين مرة مختلفة في فرنسا وإنجلترا في القرن الثامن عشـــر وحـــده، وأنها نشرت نحو ثلاثمائة مرة في لغات أوربا الغربية منذ ذلك الحيـــن تتصـــور إلى أي حد تغلغل هذا الأثر في نفوس هؤلاء القراء، وخاصة الأدبـــاء منهم))[4] الذين حملوا شخصيات الليالي، وبخاصة شهرزاد، الكثير من القضـــايا الرومانتيكـــية كتقديس الذات وتأكيد الشخصية وإيثار الحرية وترجيح

---

(1) - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص246.

(2) - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص38.

(3) - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص269.

(4) - سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، دار المعارف، مصر 1966، ص75.

العاطفة على العقل في الاهتداء إلى الحقائق، والسخرية بالملوك إذ إن ((شهرزاد قد هدت الملك إلى إنسانيته، وردته عن غريزته الوحشية، لا بوساطة المنطق، بل العاطفة، فصارت رمزاً للحقيقة التي يعرفها المرء عن طريق هذا الشعور والحب، وبهذا المعنى الأخير انتقلت "شهرزاد" إلينا في أدبنا المعاصر بفضل تأثير الآداب الأوروبية))[1].

وقد تجاوز هذا التأثير المجال الأدبي إلى الفنون الأخرى كالسينما والموسيقى والرسم، وذلك لما في الليالي من مادة غزيرة ومتعة فنية لا تضاهى، فهي تجمع بين النثر والشعر، وبين العامية والفصحى، وبين سهولة الحديث وعمق الفكرة، فهي تغذي الروح والخيال وتخاطب العقل والعاطفة.

و ـ أسطورة السندباد[2] (البحث والتجلي):

إذا كان الغربيون قد اهتموا كثيراً بشهرزاد وأولوها العناية الكاملة لأسباب معينة كما سوف يتضح في الصفحات القادمة من هذا البحث، فإن الشعراء العرب قد ركزوا اهتمامهم على السندباد بوصفه رمزاً من رموز موروثنا الشعبي، ونموذجاً عربياً جسّد من خلاله الإنسان طموحاته ورغباته، ولعلنا لا نبالغ إن قلنا مع علي عشري زايد[3]، إنه من بين الرموز والشخصيات الأكثر استحواذاً على اهتمام شعرائنا، فما من ديوان نفتحه من دواوين هؤلاء إلا ويطالعنا وجه السندباد من خلال قصيدة أو أكثر وما من شاعر إلا وقد اعتبر نفسه سندباد في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية.

والسندباد كما تصوره ألف ليلة وليلة هو ذلك البطل الأسطوري المغامر

الذي لا يهدأ له بال، لا يكاد ينتهي من رحلة حتى يشرع في أخرى، لذا فهو يمتاز عن غيره من الأبطال برحلاته الطويلة عبر البحار والجزر، وارتياده آفاقاً غريبة وعوالم مجهولة تقول عنها المرويات الشعبية الجزائرية "إلي رايح

---

(1) - *محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت 1983، ص222.*

(2) - *تعدُّ هذه الشخصية من أكثر شخصيات ألف ليلة وليلة تأثيراً على الأدب الغربي والعربي، فقد أوحت إلى كتاب الرحلات أن يؤلفوا حولها كتباً قيمة، كالذي نراه في (روبنسون كروزو) و(رحلات جاليفر) وهما كتابان صادفا نجاحاً كبيراً. ومن الذين تأثروا بهذه الشخصية أيضاً (جون فرن) و(هربرت جورج ويلز). أما العرب فلم يهتموا بها إلا بعد مضي أكثر من قرنين من اهتمام الغرب بها. ويعد الشاعر المصري صلاح عبد الصبور من بين الشعراء المعاصرين الأوائل اكتشافاً لرمز السندباد.*

(3) - *ينظر كتابه: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص156.*

إليها مفقود ولي راجع منها مولود" [1]. وعلى الرغم من تلك الأخطار والمخاوف المهلكة التي كانت تسد طريقه وتدفع به إلي الموت بالغرق أو الاختطاف والأسر في الجزر النائية، فإنه كان يعود دائما من رحلاته ظافرا منتصرا محملاً بالأموال والكنوز العجيبة.

في الليلة الثامنة والخمسين بعد الخمسمائة من ليالي ألف ليلة وليلة يبدأ السندباد البحري في سرد أولى سفراته على السندباد الحمال وجلسائه، مبتدئا من حيث النهاية "إني ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة، وكم قاسيت في الزمن الأول من التعب والنصب، وقد سافرت سبع سفرات وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر، وكل ذلك بالقضاء والقدر وليس من المكتوب مفر ولا مهرب" [2]. ثم يبدأ من جديد في قص حكاياته: "اعلموا يا سادة يا كرام أنه كان لي أب تاجر وكان من أكابر الناس والتجار، وكان عنده مال كثير ونوال جزيل. وقد مات وأنا ولد صغير.." [3]، لينتهي منها في الليلة الواحدة بعد الستمائة قائلاً: "..... ثم دخلت حارتي وجئت داري وقابلت أهلي وأصحابي وأحبائي، وخزنت جميع ما كان معي من البضائع وخواصلي، وقد حسب أهلي مدة غيابي عنهم في السفرة السابعة فوجدوها سبعاً وعشرين سنة، حتى قطعوا الرجاء مني، فلما جئتم وأخبرتهم بجميع ما كان من أمري وما جرى لي صاروا كلهم يتعجبون من ذلك الأمر عجباً كبيراً وهنؤني بالسلامة، ثم إني تبت إلى الله تعالى عن السفر في البر والبحر بعد هذه السفرة السابعة التي هي غاية السفرات وقاطعة الشهوات، وشكرت الله سبحانه وتعالى وحمدته وأثنيت عليه حيث أعادني إلى أهلي وبلادي وأوطاني..." [4]

---

[1]- من المستبعد أن يكون رواة التراث الشعبي الجزائري قد اقتبسوا هذه العبارة من ألف ليلة وليلة، وبالخصوص إذا علمنا أن هذه الأخيرة قد تركت آثارا واضحة على القصة الشعبية الجزائرية. تقول روزلين ليلى قريش في هذا الصدد: "ولم يقتصر تأثير كتاب "ألف ليلة وليلة" في الأوساط الشعبية الجزائرية، على رواج قصص مقتبسة منه.. بل يتعدى إلى التحوير المحلي نفسه الذي يخلق قصصا بأسلوب مصطبغ بصبغة "ألف ليلة وليلة" القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1980 ص 190 .

[2]-ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت 3 /399

[3]-ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت 3 /399

[4]-ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت 4 /23

كان الدافع واضحاً وراء رحلات السندباد: التجارة والمغامرة والفضول، يؤكد ذلك قوله: "فاشتاقت نفسي إلى الفرجة في البلاد وإلى ركوب البحر وعشرة التجارة وسماع الأخبار" [1] بالإضافة إلى الطمع الذي تؤكده الحكاية نفسها في قوله: "وهذا الذي أقاسيه من طمعي" [2]، فالسندباد من حيث هذه الدوافع وغيرها رمز لقلق الإنسان وطموحه اللامتناهي إلى الحرية والانسلاخ من القيود، والرغبة في الكشف عن المجهول والغامض بالمغامرة وركوب الخطر وتخطي الصعاب، وتجاوز المكرور السائد.

هذه الأشياء كلها استهوت الشاعر العربي المعاصر، فكان توظيفه لهذا الرمز المتعدد الدلالات والقيم، مسلكاً إلى تجاوز الواقع العربي المهزوم، واستشرافاً إلى عوالم أكثر رحابة تمكنه من تحقيق ذاته الفردية والجماعية، لأن دلالة السندباد من الناحية الرمزية ذات بعدين، بعد فردي يجلي من خلاله فرادته الشخصية، وبعد جماعي تتفرع قيمته في حقل التجربة الإنسانية التي تتمثل في رحابة حضورها عبر الزمان والمكان، وهذا ما أدى بعز الدين إسماعيل إلى تأكيد هذه الثنائية، فهي في نظره "عادية على المستوى الجمعي للإنسان، لأن قصة الإنسانية إجمالا هي قصة المغامرة في سبيل كشف المجهول، وهي غير عادية على المستوى الفردي، لأننا ألفنا الفرد الذي تتلخص فيه التجربة الإنسانية نادراً" [3]، ولهذه الأسباب نجد هذه الأسطورة تفجر لدى المتلقي حقولاً دلالية متعددة وتجليات لا نهائية، وهذا ما جعل الشاعر العربي المعاصر يتماهى بها إبداعياً، متخذاً منها رمزاً لتجسيد رؤيته والتعبير عن جوانب تجربته التي تعد مغامرة مستمرة في سبيل الكشف وارتياد المجهول بحثاً عن كنوز الشعر طوراً، والانبعاث من التخلف والتقليد طوراً آخر.

وتبعاً لتعدد ملامح السندباد ووجوهه في الشعر المعاصر فقد اتخذ دلالات عدة فنية وحضارية وذاتية، كما سيتضح عند عبد الصبور وخليل حاوي وبدر شاكر السياب.

-صلاح عبد الصبور (البحث عن كنوز الشعر والمعرفة):

يعد صلاح عبد الصبور من الشعراء الرواد الذين أسهموا في تأصيل هذا التوظيف برؤيا معاصرة تتواشج فيها جملة من العلائق الحكائية التي تتم عن

---

(1)-ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت 4 :14

(2)-ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت 4/ 16

(3)-ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ص 203

تداخـــل عـــدة نصـــوص بطريقة فنية وسليمة، وهي تؤدي تعدداً دلالياً يتراوح حضـــوره بين حقلي الشعر والمسرح الشعري. ومن ثم يمكن القول إن توظيف صـــلاح عـــبد الصـــبور لأسطورة السندباد لم يتم عبر صيغ ميكانيكية إسقاطية جاهـــزة، بقـــدر مـــا تـــم عـــبر إبداع لغة حكائية معاصرة تتمفصل مع دلالة السندباد.

ففـــي قصـــيدته (رحلة في الليل) [1] من ديوانه الأول (الناس في بلادي)، يتجلى اهتمامه المبكر بهذا الرمز، حيث جعله البؤرة الأساسية التي تحكم جميع خـــيوط القصـــيدة سواء من حيث الدلالة أو البناء الفني، فمن حيث الدلالة نجد السندباد هو البديل الموضوعي لصديقة الشاعر وإن جاء في المستوى الثاني من مســـتويات الخطـــاب. تـــبدأ القصيدة بهذا العنوان الفرعي (بحر الحداد) وكلمة (بحـــر) كما هو معروف في حكاية السندباد، من السمات الجوهرية الدالية عليه لـــذا قرن الراوي اسمه بالبحر فقال (السندباد البحري)، فالسندباد والبحر تيمتان متلازمـــتان لا يمكـــن الفصـــل بينهما، إن لم نقل أن البحر (الماء) هو عنصر التزامن الذي يمكن أن نقرأ هذه الأسطورة على أساسه، لأنه السياق المؤدي إلى تشـــاكل عناصرها وتكوين بنيتها الموحدة، فالبحر هو المجال الذي كان سندباد يصنع من خلاله مغامراته ويحقق رغباته وأحلامه.

إذا كـــان بحر السندباد مصدراً للغنى والجواهر والكنوز، فإن بحر صلاح عـــبد الصـــبور، كمـــا يوحي بذلك العنوان، عكس ذلك تماماً، فهو بحر الحداد والعـــدم والظلمة والضياع، مات فيه الرخ، سبيل النجاة والخلاص وتقطعت فيه السبل.

بهذه المفارقة، ومن داخل أسطورة السندباد نفسها يبدأ صلاح عبد الصبور ينسج خيوط أسطورة جديدة منسجمة مع تجربته وآفاق تطلعاته إلى غد تولد فيه نفسه من جديد.

تتشـــكل القصيدة من ستة مقاطع تفصل بينها عناوين فرعية، لكنها تصب جمـــيعاً في منبع واحد لتصنع دفق القصيدة ومشهدها العام، ففي المقطع الرابع تحت عنوان (السندباد) يقول صلاح عبد الصبور:

في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط

---

[1]-صلاح عبد الصبور: الديوان ص7

وينضح الجبين بالعرق

ويلتوي الدخان أخطبوط

في آخر المساء عاد السندباد

ليرسي السفين

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

السندباد:

(لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق) [1]

(إن قلت للصاحي انتشيت قال: كيف؟)

(السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت)

الندامى:

هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد

إنا هنا نضاجع النساء

ونغرس الكروم

ونعصر النبيذ للشتاء

ونقرأ (الكتاب) في الصباح والمساء

وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم

تحكى لنا حكاية الضياع في بحر العدم [2]

سندباد هذا المقطع الشعري غير سندباد الأسطورة أو ألف ليلة وليلة، لأنه لم يعد ذاك البطل المغامر الذي تحركه الأشواق إلى ركوب البحر وتخطي الصعاب، فهو هنا شخصية عادية تروى للندامى حكاية السندباد البحري ومغامراته لعلها تحرك فيهم رغبة التمرد والانعتاق من القيود. لكن هيهات أن يخرج هؤلاء ويجوبوا البلاد مثلما فعل السندباد، إنهم هنا يضاجعون النساء ويعصرون النبيذ ويستمتعون بالحكايات. لم يعد السندباد قادراً على بعثهم من جديد أو حتى تحريك عواطفهم وانفعالاتهم، وفي ذلك إشارة من الشاعر إلى

---

(1)- يذكرنا هذا الكلام بالمثل العربي القديم (الرفيق قبل الطريق) مما يدل على تشبع الشاعر بالتراث.

(2)- صلاح عبد الصبور: الديوان ص 10 - 11

الواقـع المهـزوم الذي آثر الاستقرار وألف الثبات، واكتفى أفراده بالسماع عن الأبطال والشخصيات دون محاكاتهم أو التأثر بهم.

وإذا كانـت هـذه هـي حـال المجتمع العربي المعاصر الرافض للتغيير والانـبعاث فـإن حـال الشاعر غير ذلك لأنه ينشد الميلاد والتجدد اللذين كان يطلبهما السندباد في كل سفرة من سفراته:

في الفجر يا صديقتي تولد نفسي من جديد
كل صباح أحتفي بعيدها السعيد
ما زلت حياً! فرحتي! ما زلت والكلام والسباب
والسعال
وشاطئ البحار ما يزال يقذف الأصداف واللآل
والسحب ما تزال
تسح، والمخاض يلجئ النساء للوساد [1]

ولـو عدنـا مـرة ثانية إلى قصيدة (رحلة في الليل) وتأملنا قليلاً مقطعها الرابع (السندباد) لرأينا أنها تتكون من ثلاث حركات من حيث الأسلوب المعتمد فـي توظيف هذا الرمز أو الشخصية، ففي الحركة الأولى تحدث عنها بضمير الغائب، وفي الثانية بضمير المتكلم، وفي الثالثة بضمير المخاطب وفي "الأحوال الـثلاثة كـان السندباد موجوداً، أي أن الشاعر خلق الشخصية وحملها تجربته المعاصـرة فـي الحركة الأولى، وحين استوت على سوقها تلبس بها كقناع في الحـركة الثانـية فأصـبح هو هي، وبعد أن تقنع بها حاول إغراء الجماعة أن تصنع صنيعه فلم تستجب لدعواه" [2]. ويمكن إدراج هذا الأسلوب ضمن أساليب (الالتفات) [3] المعروفة في البلاغة العربية القديمة بشيء من التوسع.

إن اهـتمام صـلاح الصبور بأسطورة السندباد وغيرها من كنوز التراث الشـعبي المحلـي والعالمـي في هذه المرحلة المبكرة من إنتاجه الشعري دليل

---

(1)-صلاح عبد الصبور: الديوان ص 12

(2)-مختار علي أبو غالي: سندباد صلاح عبد الصبور (نقد أسطوري) مجلة عالم الفكر. الكويت، المجلد 24 العدد 4 أفريل/يونيو 1996

(3)-الالـتفات كمـا يعرفه ابن المعتز (هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار. وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر" كتاب البديع. تحقيق إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة بيروت ط3 1982 ص 58

واضح على تقييمه لهذا التراث وما يحمله من قيم جمالية ومعاني سامية بإمكانها إغناء القصيدة وتفجير طاقات المبدع وعبقريته الفنية.

لقد وجد صلاح عبد الصبور في أسطورة السندباد التي اتخذ منها قناعاً ومجالاً رحباً لبسط أفكاره وتأملاته الفلسفية على مدى تطور مراحل حياته الشعرية التي يمكن تقسيمها إلى ثلاث مراحل؛ كان السندباد في كل واحدة منها يظهر بوجه معين وصورة مخالفة لما ألفناه من قبل.

تبدأ المرحلة الأولى بديوانه الأول (الناس في بلادي): يتجلى السندباد في رحلة لاهثة وراء كنوز المعرفة، ورغبة جامحة في امتلاك ينبوع القول وناصية العطاء الشعري، إنها رحلة الشاعر نفسه في سبيل الإبداع والبحث عن الكلمات والحروف، فهو يرحل كما رحل السندباد رغبة في الكشف عن عوالم شعرية أخرى، تمكنه من الانفلات من قبضة التقليد وإعادة ما أبدعه القدماء، صانعاً سفينته (أوراقه وخطاطاته) ناشراً قلاعه (خياله)، راحلاً عبر المجهول (عوالم الفن والفكر)، باحثاً عن الثروة والجواهر (الحقيقية).

صنعت مركباً من الدخان والمداد والورق

ربانها أمهر من قاد سفيناً في خضم

وفوق قمة السفين يخفق العلم

وجه حبيبي خيمة من نور

وجه حبيبي بيرقي المنشور

جبت الليالي باحثاً في جوفها عن لؤلؤه

وعدت في الجراب بضعة من المحار

وكومة من الحصى، وقبضة من الجمار

وما وجدت اللؤلؤه

سيدتي، إليك قلبي، واغفري لي، أبيض كاللؤلؤة

وطيب كاللؤلؤة

ولامع كاللؤلؤة

هدية الفقير

وقد ترينه يزين عشك الصغير [1]

نلاحظ في هذا المقطع مزجاً واضحاً وتداخلاً نصياً بارزاً بين عناصر الرحلة عند كل من الشاعر والسندباد، يكشف عنها السطر الأول حين يذكر الشاعر الدخان والمداد والورق، بجانب السفين والربان. ولعل أول ملاحظة تستوقف قارئ هذا المقطع هو عزوف صلاح عبد الصبور عن ذكر شخصية السندباد صراحة، واكتفاؤه بالتلميح، وهو ما نجده أيضاً في قصيدته (أناشيد غرام)، وتعد هذه الطريقة من الأساليب الفنية التي اعتمد عليها الشاعر في توظيف الشخصيات التراثية، فهو لا يصرح بالأساطير والشخصيات والأحداث وإنما يومئ إليها خفية مستعملاً الألفاظ والكلمات التي ترمز إليها، فكلمة (مركب، سفين، خضم، ليالي، لؤلؤ، محار..) تحمل من الدلالة ما يكفي للكشف عن هذه الشخصية الأسطورية المخبوءة.

من الملامح الأسطورية الأخرى في هذا المقطع (التكرار) و(العطف) اللذان يعدان من أبرز عناصر الصياغة في التراث الشعبي عموماً. فعبارة (وجه حبيبتي) تكررت مرتين ولفظة (اللؤلؤة) خمس مرات، إلى جانب عطف الجمل إلى بعضها البعض، مما يعمق الإحساس لدى القارئ بالعودة إلى ينابيع اللغة في نسجها الأسطوري.

إذا كان السندباد قد عاد من رحلته محملاً بالجواهر واللؤلؤ، فإن الشاعر قد ظل غارقاً في لياليه يبحث عن الكلمات يقدمها لؤلؤا لحبيبته معتذراً لها عن ذلك لأنه لا يملك إلا إياها، إنها هدية الشعراء لمن يحبون ويعشقون.

قصارى القول إن رحلة صلاح عبد الصبور هي رمز لرحلة الشاعر في سبيل المعرفة والإبداع.. رحلة البحث عن الحرف المضيء والكلمة النابضة بالحياة، الانتقال من عوالم البحار إلى عوالم الشعر والإبداع.. رحلة يقوم بها الشاعر وهو على يقين بأنها ضرورة حياتية لا يمكن الاستغناء عنها:

السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت [2]

ذلك هو قدر الشاعر العظيم، وتلك هي طبيعته الجامحة في البحث المستمر عن الحرف، والرحلة الدائمة من أجل اختراق الواقع وتجاوزه وهدم اللحظة الراكدة.

---

(1)-صلاح عبد الصبور: الديوان ص 68 -69

(2)-صلاح عبد الصبور: الديوان ص 11

أمـــا في المرحلة الثانية فإننا نصادف وجهاً آخر للسندباد غير الوجه الذي عرفـــناه به في المرحلة الأولى من حياة الشاعر. إنه السندباد المهزوم الضعيف الذي تبددت مغامراته، وانتهت طموحاته وآماله واستكان في القاع باكياً.

ملاحنا هوى إلى قاع السفين، واستكان

وجاش بالبكا بلا دمع.. بلا لسان

ملاحنا مات قبيل الموت، حين ودع الأصحاب

... والأحباب والزمان والمكان (1)

هكـــذا عـــاش السندباد في صورته الثانية عبر قصائد صلاح عبد الصبور رمـــزاً للإنســـان المقهـــور، المهزوم حضارياً ومصيرياً، كارهاً خائفاً يرتجف رعباً، لأنه يحيا -كما يذكر الشاعر في القصيدة نفسها -في زمن الحق الضائع والسأم الجاثم:

هذا زمان السأم

نفخ الأراجيل سأم

.....

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك

فتحسس رأسك

يعلـــق أنس داود على هذا الانعطاف في حياة السندباد (الإنسان المعاصر) قائلاً: "ولعل الهرب من محنة الاستشهاد، هي المأساة الحقيقية لسندباد عصرنا، لكـــل مفكر وفنان، لأنه يريد أن يعيش في سلام شخصي" دون أن يريق قطرة من دم" فلا تكون النتيجة سوى أن يموت دون أن يصارع التيار" (2). وإذا كانت هذه هي محنة الإنسان المعاصر الرافض للاستشهاد، كما يصورها صلاح عبد الصـــبور فـــي قصـــيدته (الظل والصليب) في ديوانه الثاني، فلا غرابة في أن تـــزول فكـــرة الـــبطولة مـــن ذهنه وتنتهي المغامرة ويموت السندباد وتتلاشى

---

(1)-صلاح عبد الصبور: الديوان ص 152

(2)-أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس ص 319

ملامحه على غير ما عهدنا في ديوانه الأول.

يا شيخنا الملاح..

..قلبك الجريء كان ثباتاً فما لــه استطير؟

أشار بالأصابع الملوية الأعناق نحو المشرق البعيد..

ثم قال:

-هذي جبال الملح والقصدير

فكل مركب تجيئها تدور

تحطمها الصخور

....

ملاح هذا العصر سيد البحار

لأنه يعيش دون أن يريق نقطة من دم

لأنه يموت قبل أن يصارع التيار (1)

إن روح الهــزيمة والانكسار اللتين ركز عليهما الشاعر ليست من سمات ســندباد ألف ليلة وليلة، وإنما هي من سمات الإنسان العربي المعاصر الممزق بين الحضارات، فاقداً بطولته ونخوته وطموحه.

هــذه الصــورة ذاتها نجدها عند عبد الوهاب البياتي مع اختلاف جوهري مــؤداه أن مــوت السندباد عند صلاح عبد الصبور وانهزامه سببه ضياع الحق والســأم الــذي أصاب إنسان هذا العصر من جراء هموم الحياة ومشاكلها. في حيــن نجــد أن خيبة أمل سندباد البياتي وانهزامه -ويندرج ضمن هذا التصور كافــة الشخصــيات الأســطورية كبروميثوس وسيزيف -يعودان إلى المراحل الأولــى مــن حــياة الإنسان حين ارتكابه أول خطيئة، وممارسة العقاب عليه كنتــيجة لتمرده عليها وعدم الاستسلام لأوامرها، ومن ثم فلا وجود لشيء اسمه البطولة أو القيادة عند البياتي، وإنما هناك عقاب مصيري محتوم لا مفر منه إلا بالرجوع إلى الآلهة والدخول معها في صلح دائم.

يأتي ديوان (الإبحار في الذاكرة) أو الانكفاء على الذات ليرسم نقطة تحول كبير في مسار حياته الفكرية والأدبية، أدرك من خلا لــه أن الرحلة عبر العالم الخارجي طريقها مسدود ونفقها مظلم لا ينتهي إلى شيء سوى الضياع والتيه.

---

(1)-صلاح عبد الصبور: الديوان دار العودة بيروت ط4 1983 ص -152 -153

وأن التجربة تحتم عليه أن يبدأ الرحلة من جديد عبر عالمه الداخلي ليسبر أغـوار ذاتـه ويعرف نفسه بنفسه، تلك المقولة التي نطق بها سقراط منذ آلاف السـنين فجعلها خلاصة فلسفته ونهاية مقصده، واتخذها المتصوفة مسلكاً لبلوغ أعلى مراتب السالكين ومدارج العارفين.

الواقـع أن صلاح عبد الصبور قد اهتدى إلى هذه التجربة أو المرحلة بعد أن مر بتجارب عدة أكسبته معرفة واسعة بأمور الأنظمة السياسية والاجتماعية التـي لـم تشـبع رغبته في التطلع إلى عالم الروح وعالم الإنسان كإنسان لـه مركز ووجود في هذه الحياة "لقد فتشت عن معبود آخر غير المجتمع، فاهتديت إلـى الإنسان، وقادتني فكرة الإنسان بشمولها الزمني والمكاني إلى التفكير من جديـد فـي الدين" [1] وبعد بحث شاق وعناء طويل تم الانتقال من الخارج إلى الداخل.. من المجتمع إلى الإنسان.. ومن الإنسان إلى الله.

ومـن نتاج هذا الانتقال تلك الصورة التي قدمها صلاح عبد الصبور عن بطلـه الأسطوري السندباد وهو يتحول عن الرحلة في الخارج إلى الرحلة في الداخـل باحثاً عن الأمن والاستقرار اللذين طالما بحث عنهما في أعماق البحار وقمـم الجـبال. وتأتـي قصيدة (الإبحار في الذاكرة) لترسم ملامح هذا التحول المفاجئ في حياة السندباد وصلاح عبد الصبور على حد السواء .

أول شـيء يمكن ملاحظته على هذه القصيدة هو عدم الإشارة إلى السندباد بشكل مباشر وصريح وهذه من تقنيات صلاح عبد الصبور في توظيف التراث الشـعبي كما سبق وأن أشرنا، والاكتفاء بالإشارة إلى الرحلة والبحر والملاحين والعقبان وبعض القرابين، مستبعداً سيميوطيقات أخرى ليست في رأيه مهمة أو ملهمـة، وكـأن صـلاحاً يـريد أن يستحضر السندباد الرمز ويغيب السندباد الأسـطورة والمقولـة، وهـذه من التقنيات الفنية التي انتهى جيمس جويس في روايته الشهيرة (عوليس) واستفاد منه فيما بعد إليوت في (لأرض الخراب).

الإبحـار فـي الذاكرة شكل من أشكال الرفض للواقع ومحاولة للانسحاب مـنه، ذلـك أن الذاكـرة عـالم يختلف عن عالم الواقع، وإن كان متشكلاً من عناصـره ومـواده، والـرجوع إلـيه قد يوفر شيئاً من الإحساس بالاستقرار والخلاص من عالم يموج بالمفاسد والتناقضات.

أتأهب للميعاد –الرحلة –في آخر كل مساء

---

[1]-صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر دار اقرأ بيروت 1992 ص 81

أتقرى أورادي، أتزيا شاراتي

في أهداب الغيم، أنشر أشرعتي

أتلقى في صفحتها نذر الريح، نبوءات الأنباء

البحارة يصطخبون

الملاحون.. الفئران.. التذكارات.. المحبوسون

في أوردة المركب يضطربون

وأخوض رماد الآفاق

إلى جزر المعلوم المجهول الدكناء

يتكشف تحتي مرج الموج، وتمضي بي الريح رخاء (1)

هذا المشهد المشحون بالحركة العارمة التي يمثلها الملاحون بمراكبهم والأمواج المصطخبة، لا يتم خارج الذات، بل في داخلها، أو لنقل إنها صورة من صور صراع النفس مع الخارج وهي تعمل جاهدة لتخليص نفسها من قبضته.. إنه التأهب للميعاد والاستعداد للرحلة في أعماق النفس والذكريات حيث المعلوم والمجهول.. إنه الخلاص بالعودة إلى الذات والإبحار في أغوارها وأعماقها، هذا الإبحار الذي أوجد حالة من الاستقرار عبر عنها السطر الأخير (وتمضي الريح رخاء)، وقريب من هذا ما جاء في قصيدته تجريدات:

حال قد كنت رقيت إليها أمس

لا تأتيني اليوم

هي حال أعطتني نعمى النوم

ويقين الصحو (2)

إن السفر في أعماق الذات أشبه ما يكون بحال المتصوف، فهو كالبرق يلمع ويختفي، ولا ندري متى يأتي ومتى يذهب. وصلاح عبد الصبور يدرك أن هذه حالات نفسية غامضة لا يمكن القبض عليها، فمجيئها مشروط بظروف معينة (لا تأتي اليوم) لكن عند قدومها فهي تبعده عن موطن المأساة وتعطيه كما قال (نعمى النوم) و(يقين الصحو) وهما حالتان تنمان عن الشعور بالاستقرار والأمن، ولو أنه شعور آني، لكنه يوفر بعض الراحة، ويعطي الذات

---

(1)-صلاح عبد الصبور: الإبحار في الذاكرة. الوطن العربي للنشر والتوزيع ط1 1979 -65

(2)-صلاح عبد الصبور: الإبحار في الذاكرة ص 102

قوة المجاهدة والارتقاء نحو اليقين.

هكــذا اســتطاع صــلاح عــبد الصبور أن يقدم في قصيدته (الإبحار في الذاكــرة) ومــن قبليا قصيدة (الخروج) قناعه الأسطوري السندباد وهو يتحول عن الرحلة في الخارج إلى الرحلة في الداخل؛ وقد تزود بالمعارف الصوفية ما يؤهلــه للفوز بعالمه المنشود (المدينة المنيرة) [1] الذي طالما كان يحلم به وهو طفل صغير. وإن كان في قرارة نفسه يساوره في رحيله بعض الشك في وجود هذا العالم المنشود أو المرفأ الآمن:

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل

أم أنت حق؟

أم أنت حق؟ [2]

والســندباد من هذه الناحية هو الوجه الآخر لصورة الحلاج وبشر الحافي اللذين كانا يساورهما بعض الشك في حياتهما، بحثاً عن الحقيقة واليقين، وقد لا نخطئ إن قلنا أن صلاح عبد الصبور أراد من خلال توظيفه لهذه الشخصيات، كأقنعة بارزة في شعره، أن يعبر، أولاً، عن الفلسفة في الحياة ورؤيته للأشياء، وثانياً، عن شخصيته التي تشبه في بعض وجوهها شخصية هؤلاء وبالخصوص فــيما يتعلق بالبحث الدائب عن الحقيقة. بل إن حياة الشاعر نفسها تشير إلى أنه عــاش ممــزقاً ومصــدوماً وجودياً وحضارياً [3]، أضف إلى ذلك أن التجربة الروحــية (الصوفية) التي انتهى إليها في أواخر حياته، كان لديه شبيهة بالرحلة أو السفر المضني المليء بالمفاجآت والمخاوف.

والمتتــبع لفكــرة الرحلة عند هذا الشاعر يلاحظ أنها من أساسيات تكوين تجربــته وفلسفته في الحياة، فهي ترتبط حيناً بتجربته الشعرية وحيناً تتجاوزها إلى معنى أشمل هو التجربة الروحية، أو ترتبط بأبعاد وجودية ومصيرية، وهي في كل الأحوال تنم عن نفس تواقة، منجذبة نحو آفاق مجهولة.

الكتابة الشعرية عند صلاح عبد الصبور مغامرة ورحلة مضنية في طريق قلــق، محفــوف بالمــزالق والمخاطر لأنه أشبه بطريق الصوفي الباحث عن

---

(1) -صلاح عبد الصبور: الديوان ص 237

(2) -صلاح عبد الصبور: الديوان ص 237

(3) - ينظر أحمد يوسف: تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور (مخطوط) رسالة ماجستير نوقشت بمعهد اللغة والأدب العربي جامعة وهران 1989 ص 80 (صدمة الوجود)، 153 (صدمة الحضارة)

الجوهر والطهر في ركام المفاسد والشرور.

يقول صلاح عبد الصبور في هذا المعنى "وقد ظل معنى الرحلة ينمو في نفسي، منذ ذلك الحين، ويكتسب أبعاداً جديدة من المفارقة والنصب، والولاء فيها للشعر، والرحلة تبدأ بعد التأهب الساكن لزورة الشعر التي لا تجيء، فيخرج إليه الشاعر طالباً عطاءه، بعد أن ينزع عن نفسه كل شارات الحياة متجرداً كتجرد الحاج إلى قدس الأقداس" [1]. هكذا تبدو رحلة الشاعر العظيم في نظره، فهي لا تتم إلا بعد جملة من الشروط منها: التأهب والخروج والتجرد وترك شارات الحياة.

وهي من هذه الناحية تشبه رحلة المتصوف التي لا تتم هي الأخرى إلا بعد شوط واجتياز العقبات. [2].

وما دام الإنسان يعيش في انكسار وقهر دائمين:

ولننكسر في كل يوم مرتين

فمرة حين نقابل الضياء

ومرة حين تذوب الشمس في الغروب [3]

فلا خلاص له من هذا القهر والانكسار إلا بالارتحال والمغامرة وتأهب للسفر الطويل.

-خليل حاوي (البحث عن الذات الحضارية):

كان خليل حاوي من أشد الشعراء توظيفاً لشخصية السندباد، وذلك لما وجد فيها من قيم ورموز صالحة للتعبير عن شتى أبعاد تجربته الروحية والشعرية وبالخصوص في تلك الفترة الحاسمة من فترات تطوره الفكري، وهي فترة البحث عن الذات عبر مجموعة من المغامرات الوجودية. ولعلنا لا نجانب الصواب إن قلنا إن مغامرة الشاعر الفنية -عبر دواوينه الثلاثة الأولى -كانت تحمل طابع مغامرات السندباد، وتتقمص شخصيته، وأن شعره كان رحلة متواصلة من أجل المعرفة والكشف عن ماهية الوجود من جهة، وبحثاً دائماً عن مصادر الانبعاث والتحرر من قبضة التخلف والانحطاط من جهة ثانية.

---

[1]-صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر دار اقرأ بيروت 1992 ص 17

[2]-حول هذه الشروط والعقبات ينظر: عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف زريق وعلي عبد الحميد بلطجي دار الجيل بيروت ط2 ص 97 (باب المجاهدة)

[3]-صلاح عبد الصبور: الديوان ص 204

إن ما كتبه الشاعر عن هذه الشخصية التي رافقته على امتداد مرحلة كاملة من مراحل تطوره الإبداعي، وبسطت ظلالها على رؤياه الشعرية، يعد من أنجح النماذج وأكثرها نضجاً واكتمالاً من الوجهة الفنية، وذلك راجع في رأينا لعدة أسباب نذكر منها:

1- نجاح الشاعر في تحقيق الامتزاج في عملية البناء والتعبير بين ما هو تراثي وما هو معاصر.

2- تطوير الشاعر لشخصية السندباد من داخل قصائده الشعرية كما تمليه التجربة، فالسندباد عنده ليس شخصية جاهزة مسبقاً كما رسمتها الأسطورة، وإنما هو شخصية نامية، صنعت رمزيتها وملامحها تجربة الشاعر ومعاناته، ولذا نجد سندباد القصيدة غير سندباد الأسطورة وإن اشترك معه في بعض السمات والملامح التي تضفي عليه طابع الأصالة.

إذا كان خليل حاوي قد كشف بوضوح في ديوانه الثاني (الناي والريح) في قصيدته (وجوه السندباد) و(السندباد في رحلته الثامنة) عن التقائه المباشر بالسندباد، فإننا نرى هذه الشخصية تخاله منذ ديوانه الأول (نهر الرماد) في قصيدة (البحار والدرويش) على الرغم من أن ملامحها لم تكن قد تحددت بعد. وكأن الشاعر كان في مرحلة البحث عن القناع أو الرمز الذي يستطيع أن يحمل عنه عبء التجربة ويجسد أبعاد الرحلة ومعاناتها.

على الرغم من عدم تصريح خليل حاوي بشخصية السندباد في هذه القصيدة، كما أسلفنا، إلا أننا نجد ما يرمز إليها، فالبحار يحمل بعض ملامح هذه الشخصية كما أن البحر والغول والمغامرة والشعور الدائم بعدم الاستقرار، كلها تيمات سندبادية ستزداد تجلياً ووضوحاً في ديوانه الثاني.

تأتي قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة) من ديوانه الثاني (الناي والريح) لترسم هذا الرحلة من بدايتها إلى نهايتها، وتختصر المسافة وكأنها القصيدة الأم أو المعلقة التي اتضحت عندها الرؤيا واكتملت التجربة وازدادت نضجاً وتبلوراً، وازدادت معها ملامح ذلك البحار المجهول الهوية تحديداً وتبلوراً، فإذا به (السندباد البحري) بكل ما يحمله هذا المغامر في التراث الشعبي من ملامح وسمات. وبهذا التدرج في البحث عن الوسائل الفنية استطاع الشاعر أن يعثر في "هذه الشخصية على الصوت التراثي الذي سينهض بعبء التعبير عن كل ما حاولت شخصية البحار أن تعبر عنه في نهر الرماد بعد أن اكتسب أبعاداً

وأعماقاً فكرية ووجودية جديدة" [1]

نظمـــت هذه القصيدة ما بين سنة 1956 و1958 وهي المرحلة التي بدأت فـــيها بـــوادر التحرر من القيود الأجنبية تعم مختلف الدولة العربية التي شعرت بضـــرورة الـــنهوض والبناء، كما أنها مرحلة العودة إلى الماضي لاسترجاعه وتثميـــنه والاحـــتماء بـــه، إنها باختصار شديد مرحلة إعادة النظر في التاريخ والحضارة ومحاولة النهوض بهما وتخليصهما مما أصابهما من تشويه وفساد.

يقـــدم الشـــاعر لقصيدته هذه باستهلال يشير فيه إلى الأسطورة المحورية الموظفـــة فـــيها وهي أسطورة السندباد فيقول: "كان في نيته أن لا ينزعج عن مجلسه في بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا فـــي دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرة ثامنة. وممـــا يحكى عن السندباد في رحلاته هذه أنه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هـــنا وهنا على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعاً في الـــبحر ولم يأسف على خسارة، تعرى حتى بلغ بالعربي إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه لـــه بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة. والقصيدة رصيد لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتم لـــه اليقين" [2].

فـــي هذا المحور تتحرك القصيدة ويتحرك معها السندباد لتمتد عبر مساحة شاسعة موزعة على عشر مقاطع، كل منها يرتبط بسابقة ويؤدي إلى لاحقه.

تنبعث القصيدة من شعور مزدوج، شعور بالحيرة والضياع في دار يتضح مـــن أوصافها أنها تعج بالفسق والفجور، وشعور بالرغبة في التطير والانبعاث والـــتخلص مـــن الفساد والشر. ولعل أول ما يلاحظ في هذا المجال هو انقسام القصـــيدة إلـــى محورية رئيسيين مختلفين في الاتجاه: المحور الأول تمثله دار السندباد القديمة، والثاني تمثله داره الجديدة.

أمـــا الـــدار القديمـــة -كما يتضح من أوصافها -فهي تحوي من السموم والشرور ما يكفي لهجرها والابتعاد عنها:

وكان في الدار رواق

رصعت جدرانه الرسوم

---

[1]-علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص 246

[2]-خليل حاوي: الديوان ص 253

موسى يرى
إزميل نار صاعق الشرر
يحفر في الصخر
وصايا ربه العشر:
الزفت والكبريت والملح على سدوم
هذا على الجدار
على جدار آخر إطار:
وكاهن في هيكل البعل
يربي أفعواناً فاجراً وبوم
يفتض سر الخصب في العذارى
يهلل السكارى
وتخصب الأرحام والكروم
تفوّر الخمرة في الجرار
على جدار آخر إطار
هذا المعري،
خلف عينيه،
وفي دهليزه السحيق
دنياه كيد امرأة لم تغتسل
من دمها، يشتم ساقيها وما يطيق
شطي خليج الدنس المطلي بالرحيق
تكويرة النهدين من رغوته
وسوسن الجباة.
المجرم العتيق
والشعر الحر الذي اشتهاه
من هذه الرسوم
يرسخ سيل

مثقل بالغاز والسموم [1]

يتضـــح مـــن هذه أن الدار كانت مليئة بأنواع الخطايا والفجور؛ فالوصايا العشـــر تنتهك وتخرق حدودها؛ وسدوم تغرق في شتى أنواع الموبقات، يغضب عليها الرب ويمطرها زفتاً وكبريتاً وملحاً. أما على الجدار الثاني فهناك صورة لكاهن في هيكل البعل يربي أفعواناً فاجراً وبوماً؛ ويرتكب المعاصي ويفتك سر الخصـــب فـــي العذارى تحت ستار الورع والتقى. أما الجدار الثالث فنرى فيه المعرى الذي حقد على المرأة بوصفها بؤرة الشرور والآثام؛ فنادى بقطع النسل البشـــري. تلـــك هي مواصفات دار السندباد القديمة، وهي دار تدل على الفساد والشر كما ترسمه صور جدرانها التي علقت على رواقها.

فـــي هذه الدار قضى السندباد أيام طفولته يرضع من تلك السموم ويشرب من الآثام والشرور حتى سرت في عروقه وانطبعت في صدره، وأصبح مدمناً عليها؛ منغمساً في وحولها ورذائلها، متفنناً في أساليب الخداع والمكر والنفاق:

بلوت ذاك الرواق

طفلاً جرت في دمه الغازات والسموم

وانطبعت في صدره الرسوم

وكنت فيه والصحاب العتاق

نرفه اللؤم، نحلي طعمه بالنفاق

بجرعة من (عسل الخليفة)

(وقهوة البشير)

أغلف الشفاه بالحرير

بطانة الخناجر الرهيفة

لحلوتي الحية الحرير [2]

وفـــي المقطـــع الثالث يستفيق السندباد من غفوته فنراه يشد أزره، ويصمم على مغادرة رفاق السوء والتخلص من شرهم، فيلجأ إلى داره ينظفها ويطهرها من صدى أشباحهم ويغوص في أعماق ذاته ليزيل عنها فجورها لعله يرقى إلى مصاف الأنبياء والمتطهرين.

---

[1]- خليل حاوي: الديوان ص 258 – 261

[2]- خليل حاوي: الديوان ص 266 - 267

سلخت ذاك الرواق

خليته مأوى عتيقاً للصحاب العتاق

طهرت داري من صدى أشباحهم

في الليل والنهار

من غل نفسي، خنجري،

لينى، ولين الحية الرشيقة؛

عشت على انتظار

لعله إن مر أغويه،

فما مر

وما أرسل صوبي رعده؛ بروقه [1]

لكن على الرغم من كل هذا، فقد ظلت الدار مختنقة بالصمت والغبار كأنها صـــحراء كلـــس مـــالح بوار، لأن ما كان ينتظره السندباد لم يأت بعد؛ والنبوة مطلب عسير لا يتحقق بمجرد تطهير الدار، وإن كان خطوة لا بد منها، كما أن العـــثور على البديل أمر في غاية الصعوبة في زمن كثر فيه الشر والفساد وفقد فيه الإنسان إنسانيته ومكانته، وأصبح الانبعاث أمراً يتطلب التضحيات الجسام. رفـــع الســـندباد يديه إلى السماء يشكو الضيق ويطلب صحو الصبح والإمطار، لكن هيهات، لقد عادت الدار لما كانت عليه من قبل واحتلت الأوساخ ساحتها:

طلبت صحو الصبح والإمطار، ربي،

فلماذا اعتكرت داري

لما اختنقت بالصمت والغبار

صحراء كلس مالح بوار.

....

وكأن في داري التقت

وانسكبت أفنية الأوساخ في المدينة،

تفور في الليل والنهار

يعود طعم الكلس البوار [1]

---

(1)- خليل حاوي: الديوان ص 267 -268

لم يستسلم السندباد: لأن بواعث التغيير والتجديد كانت تدفعه إلى الأمام وتلح عليه. وأيقن أن البعث الحقيقي يقتضي الهدم الكلي للدار. فراح يقوض السقف ويحطم الجدران ويرمي بها للموج الأسود والرياح:

وذات ليل أرغت العتمة

واجترت ضلوع السقف والجدار

كيف انطوى السقف وانطوى الجدار

كالخرقة المبتلة العتيقة

وكالشراع المرتمي

على بحار العتمة السحيقة

حف الرياح السود يحفيه

وموج أسود يعلكه

يرميه للرياح [2]

يدخل السندباد في بداية المقطع الرابع في حالة من الغيبوبة المفاجئة، وفيما يشبه المنام يرى أن داره قد تغير حالها من صحراء كلس مالح يوار إلى جنة تموج بالثلج والزهر والثمار:

صحراء كلس مالح؛ بوار؛

تمرج بالثلج وبالزهر وبالثمار

داري التي تحطمت

تنهض من أنقاضها

تختلج الأخشاب

تلتم تحت قبة خضراء في الربيع [3]

لم تتحقق هذه الرؤيا بعد في عالم الواقع؛ إنها مجرد حلم من أحلام السندباد التي كانت تراوده أثناء معاناته ورغبته في التطهير، فالدار ما زالت على ما كانت عليه، معتمة المسالك، تعز على الترميم؛ والسندباد الآن في حاجة

---

[1]-خليل حاوي: الديوان ص 269 -270

[2]-خليل حاوي: الديوان ص 270 -271

[3]-خليل حاوي: الديوان ص 272

إلـــى أن يســلخ عـــن نفســه ذلك الزيف الذي ورثه وتشرب سمومه وهو طفل صغير، فهو مصمم على تحرير نفسه وتنظيف داره من جديد:

أفرغت داري مرة ثانية

أحيا على جمر طري طيب وجوع

كأن أعضائي طيور

عبرت بحار

وحدي على انتظار(1)

ويأتـــي المقطـــع الخامس ليكشف مقاماً آخر من مقامات الرحلة، ويتحقق بعـــض حلـــم الســـندباد؛ وإذا بصوت امرأة طاهرة تناديه وتقبل عليه بخطوات تزرع الاخضرار والطمأنينة:

في ساحة المدينة

كانت خطاها

زورقاً يجيء بالهزيج

من مرح الأمواج في الخليج

كانت خطاها تكسر الشمس

على البلور، تسقيه الظلال

الخضر والسكينة

لم يرها غيري ترى

في ساحة المدينة؟

لم ترها عين من العيون(2)

تعم الفرحة نفس السندباد، ينسى معها عذاب السنين العجاف، ويطير قائلاً:

العمر لن يقول

يا ليت من سنين

ملء دمي وساعدي

أطيب ما تزهو به الفصول(1)

---

(1)ـــ خليل حاوي: الديوان ص 276ـــ277.

(2)ـــ خليل حاوي: الديوان ص 277ـــ 278.

هذه المرأة لا تشبه النساء في شيء؛ ولا حواء التي أغرت آدم بأكل التفاحة؛ لأنها شقت من ضلوع السندباد: فهي نفسه وروحه في براءته وطهرها:

كأنها في الصبح
شقت من ضلوعي
نبتت من زنبق البحار
ما عكر الشلال ضحكتها
والخمر في حلمتها
رعب من الخطيئة
وما درت كيف تروغ الحية
الملساء في الأقبية الوطيئة(2)

إن حنين السندباد إلى هذه المرأة؛ إنما هو حنين الكل إلى جزئه والشيء إلى نفسه؛ كما أن حنين المرأة إليه؛ هو حنين الشيء إلى وطنه. وهذا الانجذاب أو النوستالجيا المتناظرة هي أول خطوة يخطوها السندباد في رحلته. ولما كانت الأنثى هنا تجسيداً للنفس؛ ومعرفة النفس هي معراج الإنسان إلى الحقيقة؛ لزم أن تكون معرفة المرأة، من خلال عاطفة الحب المتوهج، سبيل الولادة والانبعاث. لكن هل استطاعت هذه المرأة أن تحقق الانبعاث حقاً؟ وهل غيرت من حياة السندباد؛ أم أنها كانت مقاماً يشبه مقامات الصوفية. اجتيازه ضرورة للصعود إلى مقام آخر أعلى وأرقى درجة؟

يبدو أن الحلم لم يتحقق بعد؛ وأن هذه المرأة ليست هي طريق الخلاص الذي يبحث عنه؛ لأن القضية تخص أمة وحضارة بكاملها. وكيف يمكن لهذه المرأة أن تكون وسيلة خلاص وتحرر؟ ربما اعتبرها السندباد الرد على تلك الشريرة الفاسقة التي تروغ كالحية الملساء. أما إيليا حاوي فيفسر تخلي الشاعر عن تلك المرأة بقوله: ((أن خليلاً كان يقول أن أية امرأة تقع في الدرجة العاشرة من اهتمامه))(3) ثم بقوله: ((المرأة كانت مرحلة تطواف لشاعر؛ أقام معها ولم يدعها تذهب كما فعلا قبلا في (نهر الرماد)، إلا أنه ظل يحس معها

---

(1)ـ خليل حاوي: الديوان ص 278.
(2)ـ خليل حاوي: الديوان ص 280ـ 281.
(3)ـ ايليا حاوي: مختارات من شعره ونثره، دار الثقافة بيروت ط1 1984 52/2

أن نفسه ليست معه كليا؛ وأنها مازالت تبث حنينها للأمر الغامض المستتر. المرأة ليست إلا المرحلة لأنها ليست المطلق وليست الحرية وليست الحضارة وليست الكلمة ذات الحروف الكاملة))[1]

فالسندباد ما يزال يتوق إلى ذلك الشيء الذي يحسه ولا يعيه؛ لذا نراه يفرغ بيته من جديد ويطهر نفسه في انتظار ذلك الشيء:

ولم أزل أمضي وأمضي خلفه

أحسه عندي ولا أعيه

أود لو أفرغت داري عله

إن من تغويه وتدعيه

أحسه عندي ولا أعيه[2]

هكذا يطول الانتظار وتستمر معه معاناة السندباد؛ ويزداد بكاؤه وصمته؛ لقد جفت شفتاه ولم تسعفه العبارة؛ وها هو يتساءل في حزن عميق عن أسباب تأخر البشارة. ألانه لم يستطيع تحملها؟ أم لأن الوقت لم يحن بعد؟

كيف لا أقوى علي البشارة؟

شهران؛ طال الصمت،

جفت شفتي،

متى متى تسعفني العبارة[3]***؟***

إن هذا التساؤل المتكرر الدال على جفاف القريحة وبعد البشارة، يشبه في واقع الأمر الإعصار الذي يسبق العاصفة، لأن السندباد يشعر بشيء ما يسري في دمه، ويلوح له من بعيد كالبرق اللامع الذي يصعب القبض عليه... أهي البشارة وموعد الانبعاث؟ أم طيف من أطياف الرحلة الطويلة وهواجسها التي لم تنته بعد؟.

واليوم، الرؤيا تغنى في دمى

برعشة البرق صحو الصباح

وفطرة الطير التي تشتم

---

(1)ـ ايليا حاوي: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة ص147.

(2)ـ خليل حاوي: الديوان ص287.

(3)ـ خليل حاوي: الديوان ص 288.

ما في نية الغابات والرياح

تحس ما في رحم الفصل،

تراه قبل أن يولد في الفصول

تفور الرؤيا، وماذا،

سوف تأتي ساعة،

أقول ما أقول[1]

في المقطع التاسع تتحقق البشارة ويطل السندباد على داره الجديدة التي تشكل المحور الرئيسي الثاني في القصيدة:

تحتل عيني مروج، مدخنات

وإله بعضه بعل خصيب

بعضه جبار فحم ونار

مليون دار مثل داري ودار

تزهو بأطفال غصون الكروم

والزيتون، جمر الربيع

غب ليالي الصقيع [2]

إنه الانبعاث حقاً، وصل إليه السندباد بعد تجربة طويلة ومعاناة كبيرة، سالت من خلالها دماؤه على حجارة الطريق، وتلقى من العذاب ما تلقى، وهي أيضاً بشارة من الشاعر لأمته التي ينبغي عليها أن تعاني وتتألم كي يتم لها الانبعاث الحقيقي، وإلا سوف تعيش على الهامش متخلفة عن الركب والتطور.

لقد أضحت دار السندباد وغيرها من الدور تموج بالخصب والاخضرار، فيها أطفال كالبراعم يتفتحون، ومروج ومدخنات دلالة على الحركة الإنتاج ودور الإنسان الفاعل في الحياة. إذ لم يعد السندباد ذلك الشخص الذي عرفناه في مطلع القصيدة، لقد تغيرت شخصيته بعد أن غاص في أعماق ذاته فطيرها من الزيف والشوائب.

وإذا كان سندباد الأسطورة قد عاد إلى بغداد من سفراته محملاً بالجواهر

---

(1)ــ خليل حاوي: الديوان ص 289ــ290.

(2)ــ خليل حاوي: الديوان 290ــ 291.

والكنوز، وأزمع أن لا يرحل أبداً[1] وخلد إلى السكينة مستعيداً مع سماره حكاياته وطرائف رحلاته، وما حصل له من غرائب الأمور وعجائبها. فإن سندباد القصيدة ـ وإن دخل في تقاطع واضح مع سندباد الأسطورة ـ ظل يشق طريقه إلى وجدانه، فكانت رحلاته بحثا في أعماق ذاته وتاريخ حضارته، لا للحصول على الكنوز والأموال، وإنما لاكتشاف ما بقي في هذه الذات من قيم تساعد على تجاوز المحنة وتخطي الانحطاط. وهنا يكمن الفرق الجوهري بين سندباد الأسطورة وسندباد القصيدة، كلاهما يرحل في الزمن، الأول نحو الخارج أو المستقبل لأن هاجس الرحلة لديه هو المسيطر، والثاني نحو الداخل أو الماضي، لأن زاد الرحلة لا يتم في رأيه إلا بذلك. والسفر نحو المستقبل لا يتحقق إلا بالانطلاق من الماضي، وأن الانبعاث والتوق الدائم إلى تغيير الواقع وتجاوز الممكن والمتاح، لا يتم إلا بالمعرفة والهدم الشامل للأفكار والإيديولوجيات البالية والقيم الرثة، تمهيداً لبناء جديد، وتلك هي مهمة الشعراء والفلاسفة.

لقد أدرك خليل حاوي هذا الدور المنوط بالشعراء المعاصرين، فجعل بشارة السندباد الحقيقية تكمن في شاعريته وعبقرية أفكاره:

عدت إليكم شاعراً في فمه بشارة

يقول ما يقول

بفطرة تحس ما في رحم الفصل

تراد قبل أن يولد في الفصول[2]

بهذا التحول أو الولادة الجديدة أكتسب السندباد شخصية ثانية قادرة على تغيير الأفكار وبناء واقع جديد، بعد أن هدم داره (رمز الحضارة القديمة)، وقضى على مفاسدها وتناقضاتها وبنى داراً جديدة (رمز الحضارة الجديدة أو المنتظرة). وقد لاحظنا كيف أنه وصل إلى ذلك بعد معاناة كبيرة وانتظار طويل، كشفت عنه المقاطع الثمانية للقصيدة، حيث كان في كل مرة يعود بنا إلى المشكلة نفسها، إلى الشيء الذي يحسه عنده ولا يعيه.

وهذه العودة إلى البداية أو المشكلة هي التي كانت تصنع الموقف

---

[1] ـ ينظر: ألف ليلة وليلة 4/23 يقول فيها السندباد ((ثم إني تبت إلى الله عن السفر في البر والبحر بعد هذه السفرة السابعة التي هي غاية السفرات وقاطعة الشهوات))

[2] ـ خليل حاوي: الديوان ص299.

التراجـــيدي وتشكل مفاصل القصيدة وانعطافاتها حيث جعلت منها بنية حلزونية دائرية تتشابك فيها عدة خيوط أو عناصر لكل منها قيمة خاصة، وقيمة يستمدها مـــن تفاعلـــه مـــع العناصـــر الأخرى، التي تجعل منفتحاً على إيحاءات كثيرة وقراءات متعددة.

لـــم يكـــن الشاعر عند اختياره رمز سندباد، كقناع له، إزاء عملية بسيطة يستبدل فيها صوتاً مباشراً بصوت آخر غير مباشر على سبيل الكناية، بل نحن فـــي الحقـــيقة، إزاء صوت جديد متميز، يعتمد تميزه ـ كجدته ـ على درجة تفـــاعل كلا الصوتين على السواء[1]. هذا ما حققه حاوي وهو يلتحم بموضوعه مـــن خلال قناعه الأسطوري (السندباد) حيث ألغى المسافة التي تفصل بينهما، وألقى نفسه في خضمّ الموقف التراجيدي ليصنع كما يفعل بعض الشعراء ذوي التجارب المحدودة، وإنما راح يلقي بنفسه في قلب المعترك، بل وأكثر من ذلك فإنـــه يرشـــح نفســـه نبياً أو منقذاً للأمة، لذا نراه يلجأ في كل مقطع من مقاطع القصيدة إلى تطهير ذاته في انتظار النبوءة أو الوحي.

ومـــن ثـــم كان هاجسه قضية أمة وحضارة تعاني الانحطاط والتخلف من جـــرّاء الدعـــارة المتفشـــية والازدواجية المقنعة كما رسمتها مقاطع القصيدة، فالمـــرأة الفاســـقة التي تراوغ الحية، والكاهن رمز الطهارة يمارس الدعارة في المعبد، و(خليج الدنس المطلي بالرحيق)، كل هذا يكشف عن حقيقة مرة متجذرة في عمق ذوات مجتمعاتنا وحضارتنا، لازلنا نتعامل معها بالتستر والكذب، وهو الشـــيء الـــذي يرفضـــه خليل حاوي لأنه سبب محنته وتألمه، وشعره صرخة مدويـــة فـــي الـــنفوس والآذان: لـــم لا نملك الجرأة على كسر القيود واختراق الحواجز التي تعوق تطورنا؟.

إن الســـندباد في هذه القصيدة هو الشاعر، وهو أيضاً رمز للأمة العربية، فـــبعد أن كـــان غارقاً في مستنقع حضارته الآسن، كما صورته القصيدة، نراه الآن قـــد ولد من جديد وعاد يحمل معه بشارة ميلاد حضارة جديدة، تبنى على سواعد الإنسان الفاعل في هذا الوجود.

قـــد تكـــون المعاناة التي مر بها خليل حاوي ((هي التي ساقته إلى الإيمان بالحضـــارة على أنها فعل تقدم، وأن إله التقدم هو إله الإنسان الحقيقي، كما آمن

---

[1] ـــ ينظر: جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد 4 يوليو 1981 ص 124.

بـــه مفكرو القرن الثامن عشر في فرنسا))[1]. ومن ثم فالإنسان وحده قادر على كســـر الحواجز وتجاوز الصعاب لتقرير مصيره وبناء حضارته، فهو المحور الذي يبدأ منه كل شيء وينتهي إليه. وهذا الطرح يشبه، في بعض جوانبه طرح الفيلســـوف الألمانـــي (فـــريدرش نيتشه 1844ــ 1900) حول فكرته (الإنسان الأعلى)[2].

الإنســـان العربـــي المعاصر، في نظر حاوي، لا قيمة لـــه في ذاته، ولا مكانـــة لـــــه فـــي هذا العالم، وكل ما بقي منه أنه وسيلة لبعث إنسان آخر من النوع الأعلى على حد تعبير نتشه. ومن ثم كان بعث السندباد أول محاولة يقوم بهـــا الشاعر بوصفها رمزاً لبعث الإنسان، لأن هذا الأخير لا يستطيع أن يفعل شيئاً ما لم يبعث من جديد كما بعث السندباد. غير أن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو: كيف يمكن لهذا الإنسان أن يحقق هذا التحول أو الانبعاث؟ وما هو الطريق الذي ينبغي لـــه أن يسلكه لبلوغ غايته؟.

وبشـــيء من التأمل في النص، نرى كيف أن هذا التحول قد تم انطلاقاً من ذات الســـندباد، وبالتالي من ذات الجماعة أو الأمة عن طريق التطهر واجتناب المفاسد والشرور. وخليل حاوي نفسه يعلق على رمز السندباد في استهلال قدم بـــه قصـــيدته هذه يقول فيه: ((ومما يحكى عن السندباد أنه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعاً في البحر ولم يأسف على خسارة، تعرى حتى بلغ بالعري إلى جوهر فطـــرته، ثـــم عـــاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه لـــه بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة)) [3].

يتضـــح مما سبق أن هذا التحول الحاصل في ذات السندباد، أو الحل الذي قدمـــه حاوي لأمته، يتسم بالطابع الصوفي أو المثالي القائم على مجاهدة النفس وتطهـــيرها مـــن الشوائب. ولهذه الرؤية جذور خفية تعود إلى تلك الفترة، التي نظـــم فـــيها الشـــاعر قصـــيدته، وهـــي فترة ((كان خليل قد تشبع من الفلسفة الأفلاطونـــية والأفلاطونية المحدثة والغنوصية والبيثاغورية والأورفية ودرس ودرّس المتصـــوفة وعـــرف عـــبر هذه المذاهب كيف يرجع الإنسان إلى ذاته،

---

[1] ــ إيليا حاوي: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره ص 135ــ 136.

[2] ــ يــنظر: عــبد الــرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1 1984 2/515.

[3] ــ خليل حاوي: الديوان ص 253.

يهدمها ويرفع من أنقاضها بناءً جديداً، أضف إلى ذلك كله تنشئته على يد بعض الرهبان اليسوعيين الذين كانوا في ذلك الزمن شديدي الحرج بأمر الخطيئة وكانوا يدربون الفتيان على ما كانوا يسمونه (الإماتة) أي قتل النفس لتحيا طاهرة ووأد النزوات كي يكون المرء ابن حريته واختياره))[1]

يعلق يوسف حلاوي[2] على هذا الحل بأنه لا يقوى على الصمود أمام تحديات الواقع لأن الانحطاط النابع من الذات هو انعكاس للواقع الاجتماعي، وبالتالي لا يمكن بناء الإنسان من الداخل إلا من خلال التغيير الاجتماعي في الخارج، أي بتغيير البنية التحتية التي يرتكز عليها المجتمع. وهذه في اعتقادنا نظرة ماركسية لا تستطيع أن تقدم حلا متكاملا لمشكلة التخلف والانحطاط في الوطن العربي. فالتحول يبدأ من الداخل (الذات) نحو الخارج (الجماعة) وليس العكس، أي أنه يبدأ من ذات الفرد ليتحول إلى ذات الجماعة من خلال تفاعل الأفكار وتلاقحها، مما يؤدي إلى ظهور نمط من التفكير والوعي بإمكانهما إحداث الانقلاب أو الثورة لمحق القيم الرثة والإيديولوجيات الفاسدة.

لقد استطاع خليل حاوي من خلال رموزه التاريخية والأسطورية أن يتغلغل إلى عمق الذات العربية ويكشف الزيف الذي يكتنفها ويحيط بها، وهو زيف لا يمكن إزالته إلا عن طريق فيلسوف أو شاعر محنك كما اتضح من القصيدة في مقطعها الأخير.

ومهما يكن فإن الشاعر قد وفق إلى حد كبير في إعطاء نصه شكلاً تراجيدياً وبعداً إنسانياً من خلال صراع السندباد مع نفسه، كما أنه استثمر هذه الأسطورة استثماراً فنياً بارعاً، بحيث لم ينقلها كما هي عليه في الأصل، وإنما راح يضفي عليها طابعاً مغايراً أكسبها أبعاداً جديدة، مكنته من أن يمارس لعبة الحضور والغياب، وأن يحمّل السندباد (القناع) عناء تجربته بحيث أمسى رمزاً لرحلة الإنسان العربي وهو يتخطى الحواجز ليصنع حضارته ويقرر مصيره.

وخلاصة القول فإن خليل حاوي قد وجد في رمز السندباد القناع والعلم على تجربته الشعرية وذلك منذ مطلع ديوانه الأول (نهر الرماد) في قصيدته (البحار والدرويش) إذ كان يصف حياته وشعره بأنهما رحلة دائمة من أجل المعرفة، وبحث مستمر عن مصادر التحرر والنماء. وقد استطاع الشاعر عبر هذه الرحلة أن يعثر على اللغة البكر التي تستطيع أن تحمل عنه عبء التجربة،

---

(1)_ ايليا حاوي: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره ص 135_136.

(2)_ ينظر: يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر المعاصر، دار الآداب بيروت ط1 1994ص179.

ففـــي قصيدته (الناي والريح في صومعة كيمبردج) من ديوانه الثاني كشف عن أســلوبه الشعري وتفهمه لأدواته الفنية وللغة الشعر حين قدم لتلك القصيدة بقول مالرميه ((يجب أن نبعث لغة القبيلة لنشتق منها العبارة التي تصنع الوجود))[1].
وديوانـــه (الـــناي والـــريح) تعبير عن مرحلة جديدة يمكن أن ندعوها المرحلة التطهـــيرية أو الصوفية عبر أسفار في أنفاق النفس وخباياها، كان السندباد من خلالهـــا يســـقط عـــن نفسه الذوات الزائفة التي تراكمت عليه طيلة قرون من الانحطاط والجمود.

وخليل الحاوي، في نظرنا، أحد الشعراء الذين نجحوا في استغلال حكايات الســندباد، ووظفوهـــا توظـــيفاً فنـــياً تجلت ملامحه على المحوريين: السياقي والدلالـــي، ولأنـــه مـــن الشـــعراء التموزيين، فقد أضفى على سندباده صفات الديمومـــة والانبعاث والقدرة على حمل البشارة، وذلك بعد أن انتشله من الفشل والاستســـلام للراحة والجمود باقتراحه لـــه رحلة ثامنة تختلف عن بقية رحلاته السبع التي قام بها في ألف ليلة وليلة، من حيث أنها تتجه نحو الداخل أو الذات.

بهذا يمهد الشاعر لظهور أسطورة جديدة لا تكون شهرزاد راوية لأحداثها، وإنما سترويها الأجيال للتاريخ.. إنها أسطورة الإنسان العربي الضائع، الباحث عـــن ذاته وقيمه وحضارته. وتشبث الشاعر العربي المعاصر بهذا الرمز، في تلـــك الفترة بالذات، دليل على تعطشه للحرية ورغبته في كسر القيود للارتحال نحو آفاق رحبة تسمح لـــه بتحقيق وجوده وكينونته.

يـــرى حاتم الصكر[2] أن عزوف الشعراء عن استثمار الجانب البطولي في شخصية السندباد يعود لصلته الأبدية بمدينته أولاً، ولأن رحلاته تشكل دورة غير تامة ثانياً، ويستثني من هؤلاء بعض الشعراء الشباب في الخليج العربي، ولاسيما البحرين الذين اهتموا بهذا الجانب وأعطوه العناية الكاملة. والواقع أن عدم استثمار الشعراء لهذا الجانب وغيره من الجوانب البطولية في شخصيات أخرى، يعود إلى كـــون الوعـــي الثوري لدا الجماهير العربية لم يتبلور بعد حول شخصية بطولية تســـتطيع تحريرها، أو لأن النموذج البطولي لم يكن ينطبق على الظروف العربية حيـــث التمزق والتخلف والاحتلال. كما قد يعود إلى الاتجاه الرومانسي الذي كان سائداً آنذاك الداعي إلى الهروب من الواقع نحو آفاق أخرى.

---

[1] ــ خليل حاوي: الديوان ص 195.
[2] ــ ينظر: كتابة: كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن ط1 1994 ص 78ــ 79.

2. الطقوس والمعتقدات:

يقصد بالطقوس والمعتقدات، تلك التصورات والأفكار والمعارف التي أنتجتها المخيلة الشعبية، والتي لها صلة بالجانب الروحي من حياة الإنسان. ويندرج ضمن هذا التعريف تلك الممارسات والشعائر الأسطورية التي كان يقوم بها البدائيون لتأمين حياتهم من الشرور والأخطار. والمعتقدات من هذه الناحية، ظاهرة حضارية تعبر عن تكيف الإنسان مع محيطه الغامض في حدود ثقافته ووعيه. وهي بالإضافة إلى ذلك تكشف عن جوانب مختلفة من حياة الأمة ومراحل تطورها، لأنها تحمل إرثها الثقافي والفلكلوري الذي صنعته أجيالها في تواصلها مع بعضها البعض عبر القول والفعل في لحظة التقاء الماضي مع الحاضر عبر المقدس. وهي من هذا المنظور أيضاً جزء من ممارسات الإنسان وتصوراته في علاقته بوضعه الاجتماعي والاقتصادي والنفسي والثقافي. كما أنها دعوة لاستمرار الحياة، ومحاولة لفهمها وتسخيرها.

أما المعتقدات من وجهة التحليل الأنثروبرلوجي فهي عبارة عن بقايا أساطير اندثرت وبقي أثرها مستمراً عبر العصور نتيجة تمسك الإنسان بها خوفاً من المكروه وطمعاً في جلب الرزق والخير. كما أنها قد تكون بقايا وثنية وطوطمية لها علاقة بمستوى الطبقات التي تؤمن بها.

ومهما اختلفت أنواع هذه المعتقدات والطقوس[1] فهي تعود إلى أصول ذات بنى رمزية تعاكسية مبنية على مزيج من تفاعلات قوى الخصب والعطاء من جهة، وقوى الجدب والمنع من جهة ثانية، وهي في كل هذه الأحوال تنبع من اتجاهين متعاكسين يؤدي كل منهما وظيفة معينة.

يرمز الاتجاه الأول إلى كل ما هو خير، مقدس، متاح، في حين يرمز الاتجاه الثاني إلى كل ما هو شر، مدنس، محظور، وهذا التقسيم التبوي إن صح التعبير لا ينبع ــ في نظرنا على الأقل ــ من سلطان ديني أو أخلاقي بإمكانه التعليل الأسباب والنتائج المترتبة عنها، بقدر ما ينبع من ذاته ولذاته، ولذا نجده يفتقر إلى التعليل ولا يعرف لــه مصدر، فهو أقدم من الآلهة وأسبق من الأديان كما يقول فونت[2] لكنه على الرغم من ذلك يبدو بديهيا لمن يقع تحت سلطانه.

---

(1) ــ ينظر: فراس سواح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية. دار علاء الدين دمشق ط1 1997 ص130ــ131.

(2) ــ ينظر: سعيد فرويد: الطوطم والتابو، ترجمة بو علي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط1 1983 ص42.

فــي هذه النقطة بالذات تكمن فاعلية المعتقد وقوته التي تجعله يشمل العديد مــن المجــالات الروحــية والنفســية، ويتقلد مقام الصدارة في حياة الشعوب والأفراد.

فهــو ينتقل من جيل إلى آخر عبر قنوات الممارسة والفعل الطقوسي دون أن يتخلى عن سمته الرمزية التي تربطه بعوالم التحريم والتقديس.

أ ـ الشعر والمعتقد الشعبي:

وعلاقة الشعر بالمعتقدات والطقوس علاقة قديمة جداً، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول، سواء من حيث نشأتهما وارتباط أحدهما بالآخر، أو مــن حيــث وظيفتهما واعتمادهما على لغة الرموز. ولتوضيح هذه الفكرة أكثر نقــف قلــيلاً عند هذه الأسطورة التي تقول أن البدائيين كانوا يعتقدون أن العالم مهــدد دوريــاً بالتدمــير والخراب بسبب تآكل الزمن، ولإيقاف صيرورة هذا التدمــير يجــب خلــق الكون، دورياً، من جديد بواسطة طقوس وشعائر معينة تتلخص في تكرار أعمال الخلق[1].

وأول هــذه الــدورات، دورة الليل والنهار، فالغروب تهديد للحياة بانتهاء أجلها. وارتقاب مطلع الشمس أمر ضروري يستلزم طقوساً وأدعية، كتلك التي كان يقوم بها فرعون[2] عند كل فجر حيث يقيم شعائر الإشراق معتقداً أنه بهذا الفعل سيحرر الشمس من قبضة الأموات.

يا روح الشمس... استيقظ بسلام..

أنت يا ذا النور المضيء الطاهر..

إنك أنت الذي تشرق على كل مكان بنورك..

ونور عجلة النار التي تركبها.

لا تغضب علينا وتنزل بنا نقمتك

أظهر في سلام..

يا حسن الوجه..

---

(1) ـ ينظر: هيرقة روشو: الديانات ترجمة متري شماس المنشورات العربية، سلسلة ماذا أعرف 25 ص 70.

(2) ـ ينظر: *Syl ia bates religion dumonde edition gamma 1981 p154*

يا ربّ الأشعة..

يا خالق النور[1]

فالشمس هنا تعني ميلاد حياة جديدة، لأن غيابها يرمز إلى موت الإله، وبالتالي إلى العذاب ونزول النقمة. والنص عبارة عن طقس سحري فيه تضرع وتقديس لهذه الروح المتحكمة في الإشراق، وبغض النظر عن التركيبة اللغوية لهذا النص، فإن قمته الحقيقية تكمن في وظيفة الرمزية ودلالته كرسالة متميزة لا تفصح عنها اللغة إلا من حيث هي شفرة.

وثانيها دورة الفصول (الشتاء والربيع)، فيغدو العالم ميتاً خلال الفصل الأول، مما يجعل الإنسان يسارع إلى الطقوس التي من شأنها أن تعيد له الحياة، كالرقص الشعائري في البساتين والحقول، فتخصب الأرض ربيعاً وينمو الزرع ويحي العالم من جديد. لأن الاعتقاد السائد عند البدائيين هو أن موت الطبيعة وحياتها جزء لا يتجزأ من موته وحياته، ومن ثم فهما معاً في حاجة إلى تجديد حياتهما عن طريق إقامة طقوس ومراسيم شعائرية سنوية تسمح بإعادة الخلق والاتصال بالزمن الأول، زمن الخلق. وللإشارة فإن تكرار تلك الطقوس عبر الأيام والسنوات، لم يكن مجرد فعل آلي روتيني، كما قد يتبادر إلى بعض الأذهان، وإنما هو إعادة حقيقته للحياة في نظر البدائيين[2].

كانوا البدائيون ـــ بهذا الأسلوب الرمزي ـــ يواجهون عصف الحياة، وهم لا يملكون أدنى شروط العيش، وعلى الرغم من بساطة هذا الأسلوب فإنه استطاع أن يكون وسيلة خلاص، تعيد الأمل للنفوس، وترغبها في التجدد والانبعاث. وهو ما يفسر اليوم تمسك الشعوب بمعتقداتها ومعارفها ـــ وإن بدت ظاهرياً متخيلة عنها ـــ فهي تلجأ إليها من حين إلى آخر في المناسبات والولائم لتحقيق غايتها وأهدافها الروحية والسحرية على الخصوص.

ولا غرور أن نجد هذا الخلاص مبحث الشاعر المعاصر الذي رأى في ذلك الإرث الطقوسي والمعرفي الذي أنتجه أسلافه، طريقاً لإنقاذ الحياة من الخراب المحتمل، بسبب الخطايا والشرور التي يرتكبها الإنسان دون أن يعبأ بنتائجها. وقد جاءت صيحة كبار شعراء العصر الحديث لتؤكد هذا الاتجاه وتعمل على تأسيسه وترسيخه، بعد أن مهد له شعراء المذهب الرومانسي

---

(1) ـــ سليمان مظهر: قصة الديانات، دار الوطن العربي (د.ت) من المقدمة.

(2) ـــ ينظر: هيرقة روسو: الديانات، ترجمة متري شماس، المنشورات العربية، سلسلة ماذا أعرف ص53.

بنزعاتهم التأملية والصوفية.

والنص الشعري المعاصر الذي سنورده بعد قليل يشبه إلى حدّ كبير في مضمونه هذه الطقوس والمعتقدات، مما يؤكد الطرح الذي يقول بتواشج النصوص وتعالقها، وأن الإنسان واحد وإن تطوّر حضارياً، فهو لا يزال إلى يومنا هذا يصنع المعتقدات والأساطير، ويواجه الحياة والكون بالأسلوب نفسه الذي كان سائداً عند أسلافه، بل وأكثر من ذلك فهو يعتقد أن الحياة في حاجة إلى بعث جديد بواسطة التوسل إلى الآلهة والتقرب منها:

يا إله الخصب، يا بعلا يفض

التربة العاقر

يا شمس الحصيد

يا إلها ينفض القبر

ويا فصحا مجيد،

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد

نجينا، نج عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا

أدفئ الموتى الحزانى

والجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليد

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد[1]

هذا المقطع من قصيدة (بعد الجليد) التي تعبر، كما جاء في المقدمة التي استهل بها حاوي قصيدته عن معاناة الموت والبعث، من حيث هي أزمة ذات وحضارة، وظاهرة كونية. والقصيدة صورة مصغرة لمأساة الإنسان العربي في تخلفه وانحطاطه، وعجزه عن بعث حضارته. حاول خليل حاوي من خلالها أن يجسد رؤيته للواقع العربي المعاصر، الذي أصبح في نظره كومة جليد لا تنبت إلا البرد والصقيع.

وأمام هذا الواقع المتجمد، ومظاهر الحياة التي تعطلت وأصابها التعفن

---

(1)ـ خليل حاوي: الديوان ص 119ـ120.

والانحــلال، والشمس التي غابت وانطفأ نورها، لم يكن أمام الشاعر من طريق ســوى طــريق اســتعطاف آلهــة الخصب والتقرب منها بصلاة توسلية مليئة بالرموز الوثنية الكنعانية والبابلية والابتهالات التي تعم زمن الجدب والجفاف.

وقد اهتدى الشاعر بوحي من تجربته الروحية والوجودية إلى تلك الرموز التـــي كان يؤمن بها البدائيون، فهو يتوسل للإله بعل كي يشق الأرض ويفض رحمهــا، وكأنهــا امــرأة عاقر لا تنجب إلا ببذار بعل مغتصب الأرحام عبر الكهــان، ثــم يتوجه إلى الشمس إلهة الحصيد والغلال، ويناشد المسيح أن يشق القــبر ويبعــثر تربته، ويبث الحياة عبر الفصح. ثم يقف أمام باب تموز يسأله نجــاة وخصبا، لأن الأرض صارت صحراء كلس يغطيها الجليد ويسيطر فيها العقــم. لقد ماتت العروق وجف ماؤها، وانتشرت جثث الأموات متراكمة يدفع بعضها بعضاً، وتحول الناس إلى جلاميد من العبيد لا يقوون على شيء.

يصـــحو الشـــاعر فجأة من غفوته ودعائه كالإنسان البدائي الذي فقد الثقة بآلهــته، لأن هــذه الآلهة هي الأخرى عاجزة عن بعث الحياة من جديد بسبب عمق الفاجعة وشدة الخراب الذي أصابها:

عبثا كنا نصلي ونصلي
غرقتنا عتمة الليل المهل
عبثا نعوي ونعوي ونعيد
عبر صحراء الجليد
نحن والذئب الطريد[1]

لــم تفلح الأدعية والابتهالات، لأنها تشبه أصوات الذئاب الطريدة الجائعة وسط ظلمة الليل وصقيعه الجاثم على الأرض. بهذا اليأس ينتهي حاوي إلى أن البعــث مســتحيل والانــتظار حلــم عقيم، وماذا يمكن أن يجدي ضحايا السأم لملعون؟

وليموتوا مثلما عاشوا
بلا تاريخ، موتى لا يحسون الهلاك[2]

وبقلــيل من التأمل في هذا المقطع يتضح أن هذه المعتقدات لم تأت جزءاً

(1)ـــ خليل حاوي: الديوان ص 120ـــ121.
(2)ـــ خليل حاوي: الديوان ص 157.

إضافياً مكملاً للمعنى، أو موضحاً له، يمكن الاستغناء عنه، كما هي الحال في الشعر القديم، بل هي من مكونات القصيدة وأجزائها الأساسية التي قام عليها المعنى والمبنى بحيث استطاعت أن تجسد رؤيا الشاعر من جهة، وتعبر عن المعاناة التي يمر بها المجتمع العربي المعاصر من جهة أخرى.

فالطقس التموزي وما يرمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجدب، والعنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية، هما المحوران اللذان تتفرع عنهما خيوط القصيدة لتجسيد الرؤيا وترسم الظلال، وذلك عبر الانتقال من الشعري إلى الأسطوري، حيث تشحن الكلمة بالسحر وقوة الإيحاء والترميز التي تجعل منها سلاحاً شديداً، لا شيء يستطيع مقاومة أثرها[1].

وهذا الانزياح من اللغة الشعرية إلى اللغة الأسطورية، هو ما يميز التجربة الشعرية المعاصرة التي أصبحت قاب قوسين أو أدنى من تجربة الإنسان البدائي حين كان يواجه الكون والعالم بالكلمة، ويرى أنها سبيل خلاصه وفرض وجوده. لقد أدرك الشاعر المعاصر هذا السبيل وعرف ما تزخر به الكلمات من قوة وأثر، إن أزيح عنها الصدأ الذي أصابها من جراء استعمالها المكرور والمنتظم. ومن ثم فهو لا ينظر إلى الكلمة على أنها وسيلة لغوية للتعبير عن شيء ما، أو مجرد صوت ودلالة جاهزة مسبقاً، وإنما هي وجود وحضور له كيان وجسم[2]. وهنا تلتقي نظرته بنظرة الساحر أو صانع الأسطورة، لأن كليهما ينظر إلى الكلمات على أنها كائن حي قادر على التغيير وإحداث الأثر.

إن ارتكاز خليل حاوي على ثنائية الموت (عصر الجليد) والحياة (بعد الجليد)، جعل القصيدة تنقسم إلى حركتين، تندفع الأولى منهما من منبع الإحساس بالمأساة وصورها، وتأتي الثانية لتنمي هذا الإحساس إلى درجة الكمال حيث تتجلى شبكة من علاقات التبادل، تفاعلت من خلالها الدلالات والرموز وتبادلت الأدوار فيما بينها.

فمن خلال الترابط المتبادل بين بعل وتموز والعنقاء والمسيح من جهة، والرمز المركزي للقصيدة (الجليد) من جهة ثانية، وتوحد الذات بالموضوع من جهة ثالثة، تبرز رؤيا الشاعر وتتكشف طريقته في التعامل مع الموروث الثقافي

---

(1) ــ ينظر: أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1975 ص 373.

(2) ــ ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ص181.

والحضـــاري. وهي طريقة ترتكز على امتصاص القيم الحضارية الخالدة التي أفـــرزتها المخـــيلة الشعبية عبر مسارها التاريخي الطويل وإعادتها بشكل جديد تتجلى من خلاله وكأنها تظهر أول مرة.

إذا كـــان أحمد المعداوي[1] يرى شرخاً عميقاً في هذه القصيدة بين الواقع المـــادي والواقع الأسطوري الغيبي، وأن الذات الشاعرة ليست طرفاً فاعلاً في صـــنع الأحداث، وإنما هي من نصيب البطل الأسطوري، لأن الأمر كله معلق بقـــوى غيبية هي التي تقرر وتحدد النتائج، فإن هذا الرأي قد يصبح صحيحاً إذا مـــا سلمنا سلفاً بهذه التجزئة، ونظرنا إلى ذلك الموروث على أنه جزء إضافي مكمل للمعنى، لجأ إليه الشاعر لتوضيح أفكاره، كما سبق وأن أشرنا.

أمـــا إذا نظرنا إليه على أنه جزء لا يتجزأ من القصيدة ومكوّناتها الدلالية، فحينئذ سندرك هذا الارتباط بين الواقع المادي والواقع الأسطوري، وكيف أنهما يشكلان لحمة واحدة، وأن ما نسميه واقعاً أسطورياً، ما هو في الحقيقة إلا واقع مـــادي حقيقـــيَ، ذلك أن الأسطورة، كما يقول مالينوفسكي[2] ركن أساسي من أركـــان الواقـــع والتاريخ والحضارة الإنسانية، فهي تعزز المعتقدات، وتصون المـــبادئ الأخلاقـــية، وتنطوي على قوانين عملية لحماية الإنسان من الأخطار والمكاره.

وبهـــذا يتضح أن اعتماد خليل حاوي على هذا الجانب الثقافي المتأصل في عمـــق تاريخنا وحضارتنا، إنما محاولة منه ربط الماضي بالحاضر عبر رؤيا شعرية بإمكانها تقديم صورة واضحة عن واقعنا ومستقبلنا.

ب ـ محمد الخمار الكنوني والبحث عن الحقيقة بين الأموات:

إذا كـــان معظـــم الشـــعراء يتحدثون عن الأحياء والمدن، ويتجولون في الأســـواق يكتشفون خبايا الإنسان وما تنطوي عليه نفسه من جشع وطمع، كما حصل مع صلاح عبد الصبور وبشر الحافي لما نزلا السوق. فإن محمد الخمار فـــي القصـــيدة التالـــية قد توجه شطر عالم الأموات والقبور ليعيد الذاكرة إلى الوراء ويقف بالإنسان لحظة على مشارف ماضية داعياً إياه إلى أن يسأل نفسه عـــن حقـــيقة تـــاريخ أسلافه وأجداده، فيستغل تراثاً منسياً محفوراً على شواهد

---

[1] ـ ينظر: كتابه: أزمة الحداثة ص181.

[2] ـ ينظر: *bronilaw malinowski Myth in primitive psychology Kegan paul London 1926 p23.*

القبور المشتتة هنا وهناك، ويورد ما جاء مكتوباً عليها فيقول:

لا حول

ولا قوة إلا بالله

هذا مرقد زين الناس، وجيه الناس،

غريب الوجه بين هجين الكلمات

المولود ((ببرج الوردة

عام اجتاح جراد السهب مدائن هذا الغرب

وصادف عام الجوع، فكان الآكل و المأكول

إذ صار الناس بطاقات، أرقاماً، وصعوفاً،

وقت اجتاح الجدري الأوجه والأنفس،

أعمى الناس الرمد الآتي، بصراً وبصيرة

أيام غدت في الدور بنات الغرب سبايا

وواحدة للرضع وثالثة للوطء))

المتوفى ((عام اجتاز البوغاز رجال العرب

إلى المدن الدكناء يبيعون الدم والعرق الفوار،

وكان المنبت: أجدر، أجمل، أغنى، أصفى،

قالوا: من غضب أوفر، والميناء

مناديل ودموع ودعاء:

بلدي: شرفي، دين عيشي.

أيام الحرف المجروح، وحرب المقهى والحانات

حروب العصر بكاس وكراسي

زمن التلقيح، ونقد الذات وسب الأباء[1]

أول شـــيء نلاحظه على هذه القصيدة، هو محافظة الشاعر على النموذج المقـــروء فـــي الشـــاهد مـــن الناحية البصرية والشكل العام المتمثل في التقديم

---

[1] ـ *محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة بيروت ط1 1979 ص 190.*

والتأخير وترتيب الكلمات والحروف. أما الملاحظة الثانية فتتمثل في عدم ذكره لاسم الميت واكتفائه بقوله ((هذا مرقد زين الناس، وجيه الناس...)) ليخرج من الخـاص إلــى العام لأن القضية ليست قضية شخص بقدر ما هي قضية شعب وأمة بكاملها.

تتشـكل هـذه القصـيدة، ذات البساطة الظاهرة، من ثلاثة مقاطع، يشغل المقطعان الأخيران منها الحيز الكبير، في حين يتألف المقطع الأول من شطرين فقـط ((لا حول))ـ((ولا قوة إلا بالله))، إلا أن المقطع الأشد تأثيراً في اعتقادنا، منه تتصاعد خيوط القصيدة ومعانيها لتفجر كل إدعاء كاذب يؤمن بقوة الإنسان (السلطان) وجبروته، وتؤكد أن القوة لله وحده.

بهذا الاستهلال الصريح والتمرد الصادق يعلن الكنوني عن جانب مهم في رؤيـته وتحولـه الفكري الغاضب على السلطة وما تمارسه من تزييف وقهر. وبغض النظر عن الدلالات الدينية والاجتماعية والسياسية التي يمكن أن يوحي بهـا هـذا الاسـتهلال، الذي يأخذ من الناحية الفنية طابع الإشارة والتنبيه، فإن قيمـته الحقيقـية تكمن في كونه حركة انفعالية حادة نابعة من اقتناع ميتافيزيقي دال على ضعف الإنسان وعجزه أمام قوة الخالق.

يأتـي المقطـع الثانـي والثالث ليؤرخ لمرحلتين متتاليتين: مرحلة الجوع والفقـر والمرض ومرحلة الهجرة إلى المدن الدكناء وحرب المقاهي والحانات، وبمـا أن مرجعية هذا النص شعبية فإن الشاعر قد اتبع طريقة التأريخ الشعبي، وهي طريقة لا تعتمد على لغة الحساب والأرقام بل على ربط الزمن بالأحداث التـي جـرت فـيه، أي أن الزمن في الفكر الشعبي لا يقاس أو يتحدد بالشهور والسنوات، وإنما بالأحداث التي وقعت فيه، فلكل زمن أو تاريخ حدث أو أحداث تدل عليه.

سـمحت هـذه الطـريقة للشاعر بأن يحول الخطاب الشفوي إلى خطاب تاريخي[1] موجه للأجيال اللاحقة فكشف عن تلك الحقب السوداء والمعاناة التي مـرت بها الأجيال ولا تزال لأن هذا الخطاب ((كذاكرة تاريخية، لا يكتفي بنقل

---

[1] يـنظر عـبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري- دراسـة حول خطاب المرويات الشفوية الأداء، الشكل، الدلالة -ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر 1998- ص: 22.

المعلومات، إنما يعمل على إنتاج وقائع اجتماعية وحالات نفسية جديدة))[1].

إن توجـه الشـاعر نحو المقبرة للبحث عن الحقيقة التاريخية الضائعة في كنف الزيف والمغالطة، يكشف عن المأساة التي تمر بها الدول العربية في كتابة تاريخها، كما يكشف عن يأس الشاعر ورفضه القاطع للتاريخ الرسمي الذي تسجله هذه الدول لأنه تاريخ مزيف وغير صحيح.

يلفت الشاعر بهذا الرفض القاطع انتباهنا إلى كنز ثمين من التراث والمعارف التاريخية المنسية، سجلتها الطبقات الشعبية بطريقتها الخاصة عبر معتقداتها وطقوسها، واختارت لها المقبرة تجنباً للضياع وخوفاً من الحاكم. فهو يحفر في الذاكرة ويغوص في ماضي الأجيال ليفتش عن حقائقها وتاريخها كما عاشته، لا كما كتبته عنها الدول والحكومات. وربما الشيء الذي يؤكد صحة هذا التاريخ في نظر الشاعر أنه كتب في مكان مقدس (المقبرة)، ومن ثم فهو أشبه بالكلمات الخالدة والرسالة المقدسة التي ينبغي أن تطلع عليها الأجيال اللاحقة كي تدرك الحقيقة وتعرف صانعيها ومنكريها.

والقصيدة، كما سبقت الإشارة، بصرية يشكل الحيز الذي تشغله الكتابة الشعرية فيها المعمار الرئيسي لبنيتها العامة، وهو معمار خاضع في تركيبه إلى رؤية خاصة وهندسة جديدة مغايرة لبنية القصيدة القديمة، ومن ثم فهو يسهم في تحطيم النموذج الشعري الكلاسيكي المرتبط بعملية الإلقاء والإنصات أو السماع، بخلاف النموذج المعاصر المتعلق بعملية الكتابة والمشاهدة، أكثر من تعلقه بالإنشاد.

إذا كانت الكتابة الحداثية عند بعض الشعراء قد تجاوزت حدود الممارسة الواعية لقواعد البنية المكانية وشروط التواصل بين المكتوب والمفهوم إلى شكلانية زائفة تحتشد فيها الخطوط دون انتظام بشكل ينافي طبيعة الشعر. فإن الكنوني قد حافظ على النموذج المقروء أو المرئي من حيث الشكل العام والمساحة المكتوبة، إن لم نقل إنه ألزم نفسه به حتى لا يقع في التزوير والتحوير اللذين يرفضهما ويرى أنهما سبب غياب الحقيقة وضياعها.

وبما أن القصيدة بصرية ترتكز فيها عملية التواصل على المشاهدة بالأساس، فإنها بعيدة عن الغموض والتعقيد، أسلوبها أقرب إلى السرد

---

(1) عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري- دراسة حول خطاب المرويات الشفوية الأداء. الشكل. الدلالة -ص: 23.

والوصـــف، لأنـــه الأسلوب الملائم والشائع بين الناس، وكأن الشاعر حاول أن يحـــافظ على النموذج لا من حيث المعنى فحسب بل حتى من حيث اللغة أيضاً. وقـــد اكـــتفى الشاعر بذكر الأحداث دون الإشارة إلى الزمن، لأن المكان مكان موت يتعطل فيه الزمن والقيمة فيه للحدث (ما عمل الإنسان).

ج-التحوّل نحو السحري واستقراء الغيب (التدمير من أجل البناء):

تشكل المعتقدات عند مختلف الشعوب النمط الأصلي والترميز الأولي الذي ينبغـــي المحافظة عليه عن طريق إحيائه في المناسبات ومظاهر الحياة اليومية، فهي المادة التي تتشكل منها الأفكار وتطبع التصورات والمواقف، وبالخصوص في المجتمعات المتخلفة ذات الأساليب الأسطورية في مواجهة الواقع. وتأتي في مقدمـــة هذه المعتقدات، الممارسات السحرية بوصفها أرقى الأشكال وأضمنها، من المنظور الشعبي، في الحصول على النتائج المرغوب فيها، واستعلام الغيب ومعالجـــة المشـــاكل الاجتماعية والنفسية كاستجلاب الحظ والنجاح وإبعاد الشر والضرر.

إلـــى جانـــب هـــذا فإن للسحر وظائف معرفية تتمثل في سد الثغرات في المعـــرفة الناتجة من عجز الإنسان في فهم الظواهر الطبيعية وما غمض منها. وهـــو من هذه الناحية رد فعل لشعور هذا الأخير بقصوره وقلة علمه بالمستقبل والغيب. ويعدّ الشعراء، بفعل وعيهم الثقافي والمعرفي، أول الناس شعوراً بهذا القصـــور وأشدهم حرصاً على المعرفة والتنبؤ بالغيب[1]، لذا راح بعضهم يشبه نفسه بالساحر والعراف والمنجم الذي يستقرئ الغيب ويطلع على الأسرار يقول أدونيس:

ساحر أنا واسمها البخور والجرن

ساحر وهي مجامري وهيكلي في بدايات الجمر

أتطاول في كثافة الدخان

راسماً شارات السحر

---

[1] يقول زهير بن أبي سلمى في معلقته معبراً عن هذا القصور والعجز في معرفة الغيب:

أعـــلم مـــا في الـــيوم والأمس قبله ولكـــنني عـــن عـــلم ما في غد عم

ينظر الزوزني: شرح المعلقات السبع دار بيروت للطباعة والنشر بيروت 1980 ص: 86.

ساحراً جرجها[1]

ويقول:

أنا هو الواضع كالعراف[2]

ويقول:

قرأت النجوم، كتبت عناوينها ومحوت

راسماً شهوتي خريطة

ودمي حبرها وأعماقي البسيطة[3]

يحي أدونيس في هذه المقاطع علاقة الشاعر بالساحر ويعيد للشعر وظائفه التي رافقته منذ نشأته في زمن كان الاحتفال فيه بالشعراء عند القبائل العربية أعظم من الاحتفال بالسحرة أو الكهنة[4]. وإذا كان الاعتقاد العربي القديم يعتبر الشاعر وسيطاً بين عالم الجن وعالم الإنس، وأن دوره لا يتعدى نقل الأخبار التي توحي له بها الجن. فإن أدونيس قد تجاوز هذا الاعتقاد إلى طرح أكبر يمنح الشاعر الريادة والتفرد في الخلق والإبداع والتغيير بحيث يصبح تأثيره أعمق وأوسع، يتسامع به الناس في كل زمان ومكان.

إن تقمص أدونيس شخصية الساحر دليل على رغبته الجامحة في امتلاك سر الكلمة، لأن الاعتقاد السائد لدى بعض الشعراء -وهو اعتقاد قديم- أنه من امتلك الكلمة، فقد امتلك القوة والسلطة، بل وأكثر من ذلك فهو يمتلك ناصية الأشياء التي يصبح بها قادراً على التأثير والتغيير واختراق الجاهز والمألوف. ومن ثمّ كانت الكلمة عند أدونيس رحم لخصب جديد ومجامر تحترق فيها الذات لتتطاول دخاناً راسماً التحول والانبعاث.

د-محمد الفيتوري والبحث عن الجذور الضائعة:

إن البحث عن الجذور والارتداد إلى الذات اقتضى من الفيتوري العودة إلى زمن الطفولة عبر المقدس الشعبي الذي تشبع به وهو صغير يستمع

---

(1) أدونيس: الآثار الكاملة 2/146.

(2) أدونيس: الآثار الكاملة 2/38.

(3) أدونيس: الآثار الكاملة 2/34.

(4) ينظر: محمود شكري الألوسي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. دار الكتاب العربي مصر ط3 3/84.

لأقاصـــيص جدتـــه الزنجية وخيالاتها الفلكلورية، فقد قرأ سيرة البطل الشعبي عنـــترة فأعجب به ووجد في شخصه ما يماثله، وطالع رحلة بني هلال وتعرف إلـــى أبطالها، وسيرة حمزة البهلوان، والأميرة ذات الهمة، وسيف بن ذي يزن، وفـــيروز شاه، وألف ليلة وليلة[1]، وأشبع احتياجاته الروحية والعاطفية بقراءات كتـــب التصوف التي عثر عليها في مكتبة أبيه، فتجلّت تلك الآثار واضحة على كـــتاباته وشـــعره، فهو يقول مشيراً إلى ما كانت تمارسه الطبقات الشعبية من حوله:

كإفريقيا في ظلام العصور

عجوز ملفعة بالبخور

وحفرة نار عظيمة

ومنقار بومة

وقرن بهيمة

وتعويذة من صلاة قديمة [2]

علـــى الرغم من أن هذا المقطع جاء ليوضح فكرة سابقة على سبي التشبيه والتمثـــيل، فهو يصور بدقة وصدق، واقعاً اجتماعياً، كثيراً ما يتحكم في مواقف الـــناس وتصـــرفاتهم، بل وتشبث الذهنية الشعبية الإفريقية بهذه الطقوس والميل إلى ممارستها عند الحاجة. وإذا كان الشاعر يلح على ذكر هذه الممارسات وما يـــرافقها مـــن تعـــاويذ وأدوات سحرية كالبخور والنار ومناقر الطيور وقرون الـــبهائم، فمـــا ذلـــك إلا دليل على تلك النزعة الارتدادية نحو الذات الجماعية المسكونة بهاجس البحث عن الجذور.

يـــبدو مـــن هذا المقطع أن الشاعر لم يوظف هذا المعتقد توظيفاً فنياً لذاته لأنـــه أورده كـــنص تشبيهي على طريقة القدماء. لكنه على الرغم من ذلك فقد اســـتطاع أن يجعل منه وسيلة مساعدة لبناء الحدث ورسم الأجواء المحيطة به. ويصادف قارئ شعر الفيتوري مقاطع أخرى مشابهة تتحدث عن السحر وكتابة التعاويذ، كحديث العرافة لإحدى بنات الحي:

عند القمر الرابع

---

[1] محمد الفيتوري: الديوان دار العودة بيروت ط3 1979 47/2.

[2] محمد الفيتوري: الديوان دار العودة بيروت ط3 1979 57/2

ثم اغتسلي عند السابع

وخذي هذه الشمعات، السود

أضيئيها في المقبرة المهجورة عند الظهر

وأعيدي كلماتي

لا تنسيها

فلسوف تفيد[1]

ثم تقول:

يا بنتي هذا حق الأسياد علينا

إن شاءوا شئنا

وإذا امروا أذعنا[2]

أول شيء نسجله على هذا النص، هو حرص الشاعر على نقل هذا المعتقد دون الإخلال بنظامه أو إسقاط أحد شروطه ولوازمه، وذكر كل التفاصيل المتعلقة به سواء من حيث التوقيت والزمن، أو من حيث ما يجب فعله وتركه. أما من الناحية اللغوية فالنص يحاول أن يجاري المتلقي، أو الشخصية الشعبية وهي المقصودة، لأن الكلام موجه إليها، ومن ثم وجب مسايرة تفكيرها ومستوى ثقافتها وإيمانها ببعض الغيبيات، واعتقادها فيما يجوز ولا يجوز. لذا نجده يصطنع بعض الألفاظ والتعابير الشعبية مثل (خذي هذه الشمعات السود- لا تنسيها الأسياد..)، وكأن الرسالة أو الهدف هو إيصال المعنى إلى المتلقي في غير غموض أو التباس.

أما الشيء الثاني الذي نلحظه في هذا النص هو تركيزه على العناصر التالية:

(الزمن- العدد- اللون) وهي عناصر أساسية ذات حضور قوي في معظم المعتقدات والتصورات الفلكلورية بصورة عامة. وإذا ما ربطنا بين هذه العناصر وما ترمز إليه من أبعاد سحرية ندرك الوظيفة التي يمكن أن تنتج من تفاعلها وتلاقح أجزائها وتداخلها. فانتظار القمر الرابع، والاغتسال عند السابع، يعني البحث عن نقطة البداية، لأن في الاغتسال طهارة وفي الطهارة تخلص

---

[1] محمد الفيتوري: الديوان دار العودة بيروت ط3 1979 251/2.

[2] محمد الفيتوري: الديوان دار العودة بيروت ط3 1979 251/2.

من الشوائب والخطايا..

فالزمن من الناحية الطقوسية هي القوة المحركة التي تربط البدايات والنهايات، وهو العنصر المتحكم في جميع الممارسات، بدونه تتعطل دورة الحياة ويتوقف التواصل والسيلان، والعدد حذر كل الأشياء منه تولد الحقيقة وينبثق اليقين[1]، وللعدد سبعة ارتباط وثيق ببداية الخلق أو الحياة، كما تحدثنا عن ذلك الكتب الدينية، فالله خلق السماوات والأرض في ستة أيام ثم استوى على العرش في اليوم السابع[2]. وفي الإصحاح الثاني أنه اليوم الذي استراح فيه الرب بعد أن أفرغ من عمله وهو خلق العالم. ولا يقل العدد أربعة عن سابقه دلالة فهو رمز الثبات والشمول[3]، ولذا كان أول نقطة يرتكز عليها في مثل هذه العملية.

أما اللون -وقد أشار النص إلى الأسود منه- فهو رمز الحداد والتشاؤم وكل الأشياء الدالة على العدمية والفناء. وللقمر مكانة رفيعة في المعتقد الشعبي، فهو كوكب إيقاعات الحياة، والإله والزوج[4]، وقد تمتد رمزيته لكل ما يبدو أنه مسيطر عليه كالماء، المطر، النبات، الخصوبة، ودورة الطمث النسوية. أما المقبرة فهي رمز السكون والموت.

بعد هذه المقدمة الموجزة عن الزمن والعدد واللون، نعتقد أننا قادرون الآن، على قراءة هذا النسج الرمزي الذي يقوم عليه هذا المعتقد والذي يعكس بصورة شبه غامضة رغبة الإنسان في تجديد حياته والانتصار على ضعفه وفشله عن طريق القوى السحرية والغيبية. إن النص وهو يتحدث عن هذه الممارسة السحرية كأنه يستحضر الأسطورة الشعبية الجزائرية التي تقول بـ (سحور المحبة بتنزيل القمرة) وهي من أصعب الممارسات السحرية المستعملة في طقوس الحب والزواج، لأنها كما تذكر الأسطورة، (تنزل برقبة وتصعد برقبة) أي أن نزول القمر بهذا الفعل السحري يؤدي إلى موت شخصين، الأول عند نزوله، والثاني عند صعوده.

---

(1) ينظر فيليب سيرنج: الرموز في الفن -الأديان- الحياة ترجمة: عبد الهادي عباس دار دمشق ط1 1992 ص 444.

(2) سورة الأعراف الآية 53.

(3) ينظر فيليب سيرنج: الرموز في الفن -الأديان- الحياة ترجمة: عبد الهادي عباس ص 451.

(4) ينظر: الأب جرجس داود داود: أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والاجتماعي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ط1 1981 ص340 حيث جاء في الأسطورة أن الدبران أراد أن يتزوج الثريا، غير أن العيوق عاق هذا الزوج فسمي العيوق لأنه يعوق الدبران عن لقاء الثريا.

وحتى لا ننصرف عن سبيلنا ونلج في أمور ليس هذا موطنها، نقول إن الفيتوري استطاع أن يحول ببساطة المعتقد الشعبي بأبنيته التعبيرية ورموزه إلى زخم شعري عن طريق إثارة أخطر القضايا المعاصرة التي تعاني منها الأمة، وهي الجهل والأمية والاعتماد على الأساليب الأسطورية في معالجة الواقع.

إن اجتهاد الفيتوري في نقل هذه النصوص دون إجهاضها أو تغيير ملامحها، إلا بقدر ما يخدم نصه الشعري، دليل على حرصه واقتناعه بما في النص الشعبي من شعرية زاخرة تجر وراءها خبرة الأجيال عبر الزمان والمكان.

وفي نص آخر من مسرحية (أحزان إفريقيا) ينقل الفيتوري ابتهالاً سحرياً على لسان ادجار سولارا يتقدم به إلى العاصفة وقد اشتد غضبها يقول فيه:

الموت والإنسان والقدر الساخر

والبحر يا ربان ليس لـه آخر

فاذهب مع التيار

وعد مع التيار

أقدار... أقدار

الموت في القلاع

والريح في القواقع

يا سمكات القاع

عدنا إلى المنابع

أمطار أمطار

الريح عطور

والبرق جسور

للنور والنار

للنور والنار

أجوى.. أجوى.. أجوى[1]

---

[1] محمد الفيتوري: الديوان 241/2.

يوظف الفيتوري في هذا النص عدداً من التقنيات المتمثلة في هذا الامتداد الإيقاعي المتحكم في نظام الجمل من حيث الطول والقصر، فهي تطول مع بداية المقطع وتتصاعد تصاعد إيقاع العاصفة لتصل إلى ذروة الاحتدام في الموقف المصوغ (الموت في القلاع)، ثم تقصر في تراجع وتكرار متباطئ دال على هدوء العاصفة وتلاشيها.

وهكذا يتضح أن النص عبارة عن ترديد لابتهال سحري فيه توسل للتيار أولاً، ثم للأسماك والقاع والأمطار والريح والبرق والنور والنار ثانياً. وبانتهاء النص، كما تشير على ذلك الناحية الإيقاعية والتركيبية منه، نشعر وكأن العاصفة قد تلاشت رويداً وساد الصمت والهدوء.

بالإضافة إلى ذلك نلاحظ أن الإيقاع والتكرار هما العلامتان البارزتان في هذا المقطع الذي بدأ بجمل طويلة وانتهى بجمل قصيرة تتألف من متواليات اسمية تمضي في الظاهر على نسق شعري، بينما يشير نظامها إلى مستويات مختلفة في هذا النسق بحيث نجد أنفسنا أمام تقلبات دلالية أفلح الشاعر -جمالياً- في إبرازها، وهي هذا الانزياح من السحري إلى الشعري عبر قنوات مشتركة (الإيقاع والتكرار) اللذين هما خاصيتان في النصوص السحرية والشعرية على حد سواء.

إلى جانب هذا كله، فالنص يعكس من بعض وجوهه، بل من كثير منها، فلسفة التفكير لدا الإنسان البسي، وهي فلسفة تقوم أساساً على جملة من الاعتقادات والتصورات الغيبية والممارسات السحرية. فالتوسل للتيار بهذه الطريقة أسلوب بدائي في مواجهة الطبيعة. إذ تروي الأساطير والأخبار كيف كان الأوائل يتوجهون إلى الناحية التي يرون أنها تهدد بالعواصف والأمطار، بكلمات سحرية ونداءات توسلية يعتقدون أنها ستوقف العاصفة وتغير اتجاه الطبيعة[1].

***

---

[1] ينظر: ارنست كاسيرر: الدولة والأسطورة. ترجمة أحمد حمدي محمود ص 373.

الخاتمة

يظل التراث بعامة والشعبي منه بخاصة محتفظاً بعلو منزلته وسمو مكانته وثــراء قــيمه، وما كان لجذوته أن تخبو إذا تعامل معه من يحسن بعثه ويجيد اســتثماره، ويقصد معالم القوة فيه ومكامن الغنى والإشراق، فالتراث إذا جنبناه الإفــراط والتفريط، ونظرنا إليه بعين الاعتدال والإنصاف، وربطناه بالحاضر أمكنــنا أن نــرى فــيه أشياء جديدة، ووظائف وقيماً غير التي ارتبطت به في القديــم، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الشيء الذي ربطناه به يكتسي ملامح مــتفردة فــي ظاهــرها وباطــنها. هذان الأمران لمحناهما جيداً ونحن نلامس حضور التراث الشعبي في جانبه الأسطوري في الشعر العربي المعاصر.

إن الصــروح الجديدة والتضاريس المتميزة التي عرف بها هذا الشعر، لم يســهم في إنجازها فقط: اللغة الشعرية الموحية المرتبطة بتجربة شعرية مستقاة من الحاضر الذاتي والجماعي أو الصورة ذات التشكيلات الحرة المفتوحة على بلاغــة مــن صــياغة اليمّ الشعري المتخلق مع الموهبة والذوق والرؤية، أو الموســيقى المتســاوقة مــع طقوس الفكرة الغازية للروح، وإشعاعات الوجدان المنتفضــة ضــد السكون، وإنما كان للتراث الشعبي قدر معتبر وقسط وافر في بــناء صــرح الشعر العربي المعاصر وتشكيل تضاريسه من عدة جوانب نذكر منها: المعجمي، الأسلوبي، التصويري والإيقاعي.

إن المــراجعة الموضــوعية لأثــر الأسطورة بمختلف أشكالها وأنواعها ووظائفهــا فــي الشعر العربي المعاصر تكشف بقوة ووضوح أن التراث بعامة والشــعبي منه بخاصة خلق للحياة والخلود، يحتضن التجربة ويقدم الرؤية، ذلك كلــه فــي أسلوب قوامه التلميح والترميز، ولغة أساسها الإيجاز والتكثيف تشع بالإيحــاء والظــلال فــي إحالــة بلــيغة ومســتمرة على ما عداه من العوالم والفضاءات.

إن التوجّه إلى التراث الشعبي والاستعانة به في تشكيل معالم النص الشعري المعاصر لم يكن وليد الترف الفكري أو العبث الفكري، إنما كان لحاجة ملحة هي الباعث والمحرك. فقد وجد الشاعر المعاصر في النص الشعبي النموذج والمثال. والملجأ والملاذ، يعبر بواسطته عن جراح الذات والجماعة وتصدعات الواقع، كما يجسد من خلاله القهر الروحي الناجم عن اختلال القيم، والكبت الفكري الناتج عن الفساد الاجتماعي، ويفضح الاستبداد السياسي من خلال ضياع الحقوق وغياب العدل، فيستعين به على الخروج من مستنقعات الواقع الآسن إلى رحاب آفاق الخيال الواسعة النقية يستمد من قواها ويتزود بقيمها لمجابهة الحتمية.

يرغب الشاعر العربي المعاصر بهذا الصنيع ربط القديم بالمعاصر، الغائب والشاهد، كما يسعى إلى تبصيرنا بتجربته الفكرية والشعورية الضاربة في أعماق الوجود الإنساني التليد. فالتراث لم يستنفد أغراضه بعد، على الرغم من الفوارق الزمنية الزمنية والمادية الكبيرة والعميقة التي تفصلنا عنه في عالم المادة.

إن عملية توظيف التراث الشعبي في النص الشعري عمل قديم، حاوله بعض الشعراء في العصور العربية القديمة (الجاهلي، الإسلامي، الأموي والعباسي) إلا أن محاولاتهم كانت في مجملها وصفية خارجية لا تتعدى الإشارات القصصية التاريخية لأسباب عديدة سبق وأن أشرنا إليها، لكن الشعراء المعاصرين توسّعوا في استخدام عناصر التراث الشعبي، ولقد مرت هذه العملية بعدة مراحل: تسجيل التراث أو التعبير عنه، توظيف التراث الشعبي أو التعبير به، البحث عن الأقنعة أو النماذج الأسطورية، إلى أن وصلت إلى مرحلة الأسطرة، وفيها تحول المألوف إلى أسطورة، وهي أرقى منازل التعامل مع التراث الشعبي، فيها انتقل الشاعر من واقع المستعين بالتراث إلى واقع المنتج والمبدع لهذا التراث، تصبح اللغة فيه مثخنة بالسحر والترميز، يتداخل فيها الأسطوري بالشعري، فيتطافران على صياغة النص صياغة عضوية نكاد لا نفصل فيها بين الأول والثاني.

لم تكن هذه العملية كلها إيجابيات ومزايا، بل هي كأي محاولة فنية لم تنج من بعض المزالق والسلبيات بخاصة في المراحل الأولى، لكن إشكالية الغموض التي نتجت عن استعمال بعض النصوص التراثية الشعبية من ضمن القضايا المثيرة للجدل في النقد المعاصر، فكل طرف يراها بمنظاره الخاص في

انعكاساتها على النص الشعري والأسطوري، وعلى المتلقي، ومن ورائها الشاعر.

ومهما قيل في المحاسن والسلبيات الناجمة عن توظيف التراث الشعبي في الشعر المعاصر، فإن ما يمكن التأكيد عليه أن النص الشعري بموجب ذلك التوظيف يتحول إلى بناء لا يشبه بناء النصوص الشعرية التي غاب عنها التراث الشعبي، المعجم اللغوي تتنازعه الأديان والطبيعة، الإنس والجن، الغيب والشهادة، الأساطير والخرافات والحكايات، ينتابه الانغلاق طوراً والانفتاح طوراً آخر، لا يحيل إلى ذاته أبداً وإنما إلى الآخر الحاضر والغائب، المتخيل والواقع؛ الأساليب والتراكيب فيه متباينة التضاريس والتشكلات يغمرها الإيجاز، والحذف والتكرار، والتقديم والتأخير، لا تستسلم للقارئ لأول وهلة بيسر وسهولة، ولا تطرح له مكنوناتها إلا بعد عسر متابعة وطول مراجعة، يتصاعد فيه الخيال واللا معقول، وتتكاثف فيه الصور وتتداخل المشاهد، يتجاذبه الأبيض والأسود، الأمل واليأس، الرغبة والرهبة، العراك والعناق. كل شيء فيه ينبض بالإيقاع تنتفض بموجبه الحروف والكلمات لتقرع الأسماع وتنبه المشاعر والأفكار؛ والموسيقى فيه تتكاثر فيها الأوزان والأنغام تسلي الكل وتريحه، تطيره وتزكيه، ترمي به بين أحضان الخيال والأحلام لتعود به ممتلئاً مزوداً لمواجهة اللحظة والآن؛ هذا البناء يجعل من النص متناً مفتوحاً خصباً أمام مختلف القراءات في ارتباطاتها بمختلف الأمكنة والأزمنة والمناهج وقيود أخرى ترتبط بالقراءة. القارئ له يحاول ويكرر ويبذل الجهد، يفكك ويشرح، يلم ويجمع. في خصام إيجابي وجدل بناء، يقرأ النص ويقرأ مقدرته على التحصيل والتفكير وتحليل للخطاب والمخاطب.

إن كان من رسالة يريد هذا البحث تمريرها لكل قارئ، فهي أنه لا بد من مراجعة التراث وتثمينه وحسن محاورته، لاستجلاء ما فيه من قيم وقوى، بغية استثمارها وتوظيفها جمالياً وفكرياً، وذلك بربطها بالزمان والمكان. بالذات والجماعة، بالواقع والمحتمل. فالتراث في بعض جوانبه زينة للنص ولبنة تحكم بناءه وروح تعمق فيه الوجود والصلات وتوصل فيه البلاغ والرسالات.

***

مكتبة البحث:

1-غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين- منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت ط2-1978.

2-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة بيروت ط3: 1981.

3-نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر- مطابع ألف باء دمشق 1980.

4-ارنست فيشر: ضرورة الفن -ترجمة ميشال سليمان- دار الحقيقة بيروت- د. ت.

5-رينيه ويليك: نظرية الأدب -ترجمة محي الدين صبحي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2-1981.

6-ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث- المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1- 1978.

7-شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر- دار المعارف مصر- ط3.

8-أندره جيد: أوديب وثيسيوس- ترجمة طه حسين- دار العلم للملايين بيروت ط4-1980.

9-هوميروس: الإلياذة -تعريب سليمان البستاني- مطبعة الهلال مصر 1904.

10-دريني خشبة: أساطير الحب والجمال عند الإغريق- دار الهلال العدد 171 سنة 1965.

11-هوميروس: الإلياذة -ترجمة دريني خشبة- دار العودة بيروت.

12-نفوسي زكريا سعيد: خرافات لافونتين في الأدب العربي- مؤسسة الثقافة الجامعية مصر- 1976.

13-أحمد شوقي: ديوان الشوقيات - دار العودة بيروت، المجلد2.

14-فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية- ترجمة نبيلة إبراهيم دار القلم بيروت، ط1/ 1973.

15-إبراهيم المازني: الديوان -مطبعة محمد محمد مطر- القاهرة 1917.

16-ك. ك راثفين: الأسطورة -ترجمة جعفر صادق الخليلي- منشورات عويدات- بيروت- ط1- 1981.

17-محمود عباس العقاد: الديوان -مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج-مصر 1967.

18-عبد الرضا علي في كتابه: الأسطورة في شعر السياب دار الرائد العربي بيروت ط2 1984.
19-فاروق خورشيد: الموروث الشعبي- دار الشروق القاهرة- ط1- 1992.
20-جيمس فرايزر: الفولكلور في العهد القديم (التوراة) ترجمة نبيلة إبراهيم -دار المعارف- مصر- ط2.
21-إلياس أبو شبكة: أفاعي الفردوس -منشورات دار المكشوف- بيروت ط2/ 1948.
22-يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر -دار الآداب- ط1/ 1994.
23-أحمد زكي أبو شادي: الينبوع- مطبعة التعاون- القاهرة 1934.
24-أحمد زكي أبو شادي: فوق العباب -مطبعة التعاون- القاهرة 1934.
25-عبد الفتّاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط1 1987.
26-هربرت ريد: الفن والمجتمع، ترجمة: فارس متري ضاهر دار القلم بيروت ط1 1975.
27-عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب دار العودة بيروت ط3 1983.
28-إرنست فيشر: الاشتراكية والفن، ترجمة: أسعد حليم دار القلم بيروت ط1 1973.
29-أحمد عتمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، سلسلة عالم المعرفة 77 الكويت 1984.
30-سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، سلسلة الألف كتاب 477، مكتبة النهضة المصرية القاهرة..
31-إرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1975.
32-فراس السوّاح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين دمشق ط1 1997.
33-أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة دار العودة بيروت ط2 1979.
34-عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 1984.
35-جمهورية أفلاطون - ترجمة وتقديم نظلة الحكيم ومحمد مظهر سعيد- دار المعارف- مصر ط2.
36-محمد الزايد: المعنى والعدم بحث في فلسفة المعنى، منشورات عويدات بيروت (سلسلة زدني علماً) ط1 1975.
37-ميرسيا إلياد: أسطورة العود الأبدي ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1990.
38-فراس السواح: مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة. سو يا. أرض الرافدين، دار علاء الدين دمشق ط11 1996.

39-ك. غ. يونغ: علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا 1985.

40-أرنســت كاسيرر: فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس بيروت 1961.

41-فــرانكفورت وآخــرون: مــا قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط2 1980.

42-كلودليفـــي ستروس: الأناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1 1995.

43-أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث -مكتبة عين شمس- مصر.

44-يوري سوكولوق: الفولكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971.

45-إيريك فروم: اللغة المنسية (مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير)، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1 1995.

46-شــوقي ضــيف: الشــعر وطوابعه الشعبية على مرّ العصور، دار المعارف مصر ط2 1984.

47-علـــي الــبطل: الصـــورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ط2 1981.

48-ابن الكلبي: الأصنام، تحقيق أحمد زكي الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة 1965.

49-الخنساء: الديوان -دار بيروت للطباعة والنشر- بيروت- 1986.

50-عبد الحليم حفني: المراثي الشعبية (العديد) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982.

51-مصــطفى عــبد الشــافي الشوري: شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، الدار الجامعية للطباعة والنشر بيروت 1983.

52-كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحليم النجار دار المعارف مصر ط4 1959.

53-أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني- تح: لجنة من الأدباء- دار الثقافة- بيروت.

54-الغصــن الذهبي (دراسة في الدين والسحر) ترجمة أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971.

55-عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق كرم البستاني بيروت 1964.

56-الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان تحقيق عبد السلام محمد هارون دار الجيل بيروت 1996.

57-امرؤ القيس: الديوان تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر ط3 1969.

58-نهاد توفيق نعمة: الجن في الأدب العربي، بيروت 1961.

59-محمود شكري الألوسي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، دار الكتاب العربي مصر ط3.

60-اسطنبول ناصر: تداعي الوعي في الشعر الجاهلي، مخطوط رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي جامعة وهران 1985-1986.

61-ليفي بريل: العقلية البدائية، ترجمة محمد القصاص مكتبة مصر، د. ت.

62-ابن مسايب: الديوان، إعداد: الحفناوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1989.

63-التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر.

64-أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة) منشورات المتحف الوطني للمجاهد 1994.

65-نور ثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي الدار العربية للكتاب 1991.

66-أحمد الطريسي أعراب: التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط 1989.

67-محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية دار العودة بيروت 1973.

68-صلاح عبد الصبور: الديوان دار العودة بيروت ط4 1983.

69-السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ط3 1984.

70-أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار العودة بيروت ط3 1983.

71-أدونيس (علي أحمد سعيد): الآثار الكاملة، دار العودة بيروت ط2 1971 35/2.

72-يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة 1979 دار العودة بيروت ط2 1979.

73-مصطفى عبد الغني: شهرزاد في الفكر العربي الحديث دار الشروق بيروت ط1 1985.

74-علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار الفكر العربي القاهرة 1997.

75-عبد العزيز المقالح: الديوان دار العودة ط3 1983.

76-صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر دار اقرأ بيروت 1992.

77-ت. س إليوت: مقالات في النقد الأدبي ترجمة لطيفة الزيات دار الجيل للطباعة القاهرة.

78-ديزيرة سقّال: الأرض الخراب والشعر العربي الحديث (دراسة تأثير قصيدة ت. س. إليوت في الشعر العربي الحديث) منشورات ميريم لبنان ط1 1992.

79-يوسف سامي اليوسف: الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1980.

80-بدر شاكر السيّاب: الديوان دار العودة بيروت 1971 229/1.

81-أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة المغرب ط1 1993.

82-سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن دار الكتب الشعبية بيروت.

83-يمنى العيد وآخرون: النص المفتوح (قراءة في شعر عبد العزيز المقالح) دار الآداب بيروت ط1 1991.

84-محمد الفيتوري: الديوان دار العودة بيروت 1979 ط3 611/1.

85-أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة مكتبة مدبولي القاهرة ط3 1987.

86-كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي منشورات عيون دار البيضاء 1986.

87-نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي دار نهضة مصر للطباع والنشر القاهرة.

88-صموئيل هنري هووك: منعطف المخيلة البشرية (بحث في الأساطير) ترجمة صبحي حديدي دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط1 1983.

89-هيرقة روسو: الديانات، ترجمة: متري شماس، المنشورات العربية (سلسلة ماذا أعرف 25)

90-ابن منظور: لسان العرب (مادة سطر)

91-جبرا إبراهيم جبرا: الأسطورة والرمز دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً.

92-جميس فرايزر: أدونيس، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات الصراع الفكري بيروت 1957.

93-جبرا ابراهيم جبرا: الرحلة الثامنة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط2 1979.

94-الجرجاني: دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، تحقيق محمد عبده، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت 1981.

95-خليل حاوي: الديوان. دار العودة بيروت 1993.

96-شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة بيروت ط1 1982.

97-ماكس شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود منشورات دار علاء الدين دمشق 1999.

98-برنارد ايفسلن: ميثولوجيا الأبطال والآلهة والوحوش، ترجمة: حنا عبود منشورات وزارة الثقافة دمشق 1997.

99-محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن دار العودة بيروت 1983.

100-محمد جميل شلش: الديوان، دار العودة بيروت ط 1978.

101-إحسان عباس: من الذي سرق النار (خطرات في النقد والأدب) المؤسسة العربية

للدراسات والنشر بيروت ط1 1970.

102-عبد الوهاب البياتي: الديوان دار العودة بيروت ط3.

103-جون كروكشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، ترجمة جلال العنتري، دار الوطن العربي، دون تاريخ.

104-سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، دار المعارف مصر 1966.

105-ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت.

106-صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر دار اقرأ بيروت 1992.

107-صلاح عبد الصبور: الإبحار في الذاكرة، الوطن العربي للنشر والتوزيع ط1 1979.

108-أحمد يوسف: تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور (مخطوط) رسالة ماجستير نوقشت بمعهد اللغة والأدب العربي جامعة وهران.

109-عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف زريق وعلي عبد الحميد بلطجي دار الجيل بيروت ط2.

110-ايليا حاوي: مختارات من شعره ونثره، دار الثقافة بيروت ط1 1984.

111-ايليا حاوي: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة.

112-جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد 4 يوليو 1981.

113-حاتم الصحر: الذات دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن ط1 1994.

114-سيغموند فرويد: الطوطم والتابو، ترجمة بو علي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط1 1983.

115-سليمان مظهر، قصة الديانات. دار الوطن العربي.

116-محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة بيروت ط1 1979.

117-الزوزني: شرح المعلقات السبع دار بيروت للطباعة والنشر بيروت 1980.

118-فيليب سيرنج: الرموز في الفن -الأديان- الحياة ترجمة: عبد الهادي عباس دار دمشق ط1 1992.

119-الأب جرجس داود داود: أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والاجتماعي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ط1 1981.

120- Mircea Eliade: Aspects du mythe. Gallimard 1963.

121- Sylvia bate s religion du monde edition gamma 1981.

122- bronilaw malinowski Myth in primitive psychology kegan paul London 1926.

123-مجلة شعر العدد 3-1957 (أخبار وقضايا).

124-مجلة شعر العدد 15 صيف 1960.
125-مجلة الأقلام، بغداد أيار 1976 العدد 8.
126-مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 24 العدد 4 أفريل/ يونيو 1996.

***

الفهرست العام

***

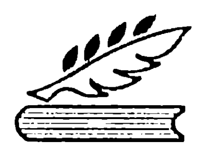
رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة: قراءة في المكونات و الأصول: دراسة/
كاملي بلحاج– دمشق: اتحاد الكتاب العرب ، 2004 –
146 ص ; 24 سم .

1- 811,9009 ب ل ح أ
2- العنوان 3- بلحاج

ع- 2004/2/144 مكتبة الأسد




اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
دمشق

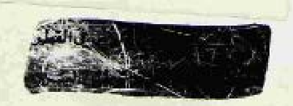


هذا الكتاب:

يسعى هذا الكتاب إلى الكشف عن الجوانب الفنيّة و الدلالية في الشعر العربي المعاصر ذوات العلاقة بظاهرة توظيف التراث الشعبي.

و قد حرص على إظهار ذلك من خلال مباحث تناولت علاقة الفن و الشعر بالطقوس السحرية و الأسطورية، و تأثر الشعر الجاهلي بهذه العلاقة من حيث النشأة و الوظيفة و ما تجلى في هذا الإطار من تيارات فكرية و مذاهب أدبية في مختلف عصور الشعر.

شعراء عرب معاصرون كثر تناولت هذه الدراسة تجاربهم و علاقتها بالتراث الشعبي، منهم: السياب، يوسف الخال، خليل حاوي، عبد العزيز المقالح، صلاح عبد الصبور، الفيتوري، و آخرون.



مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق